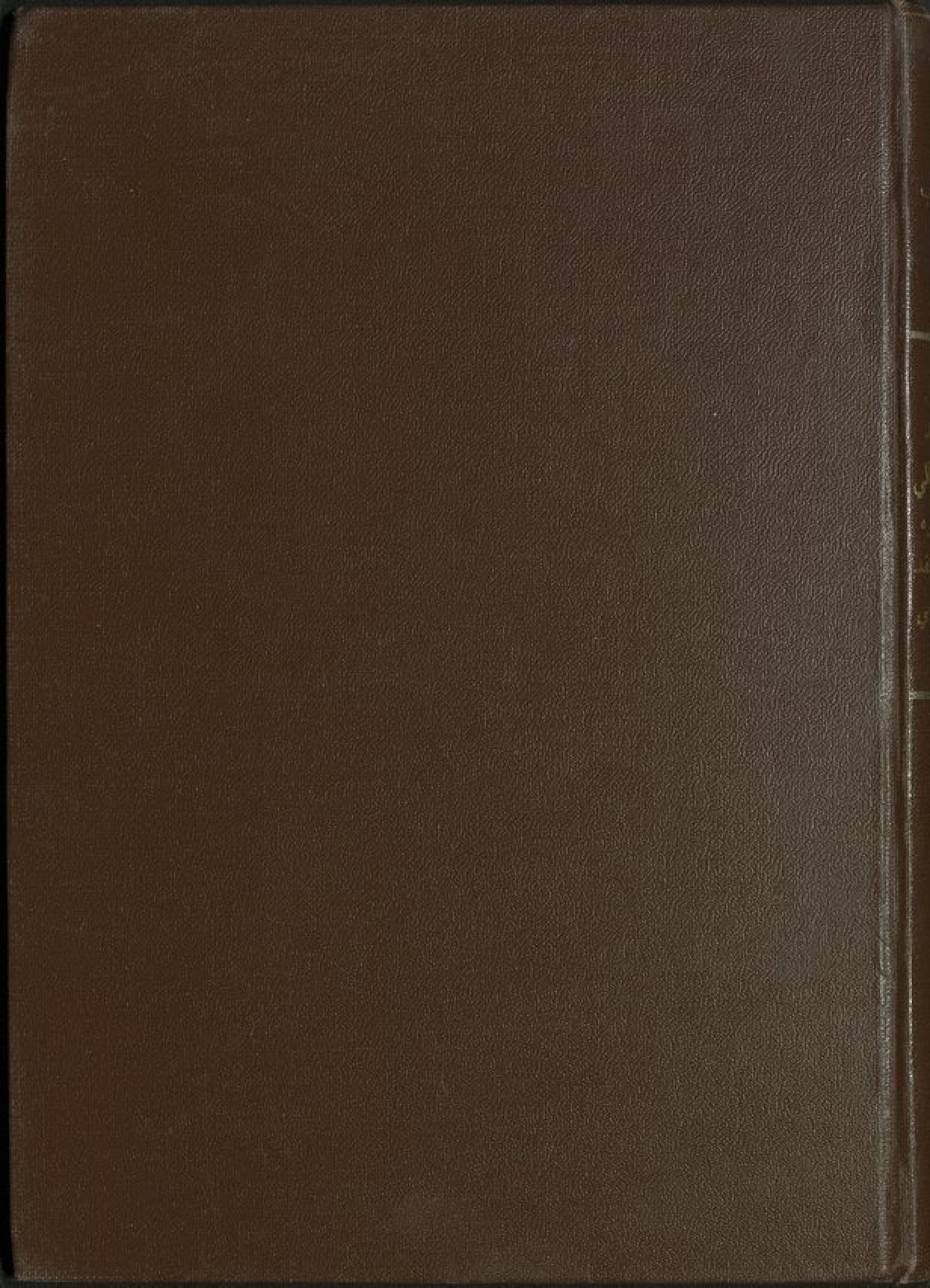
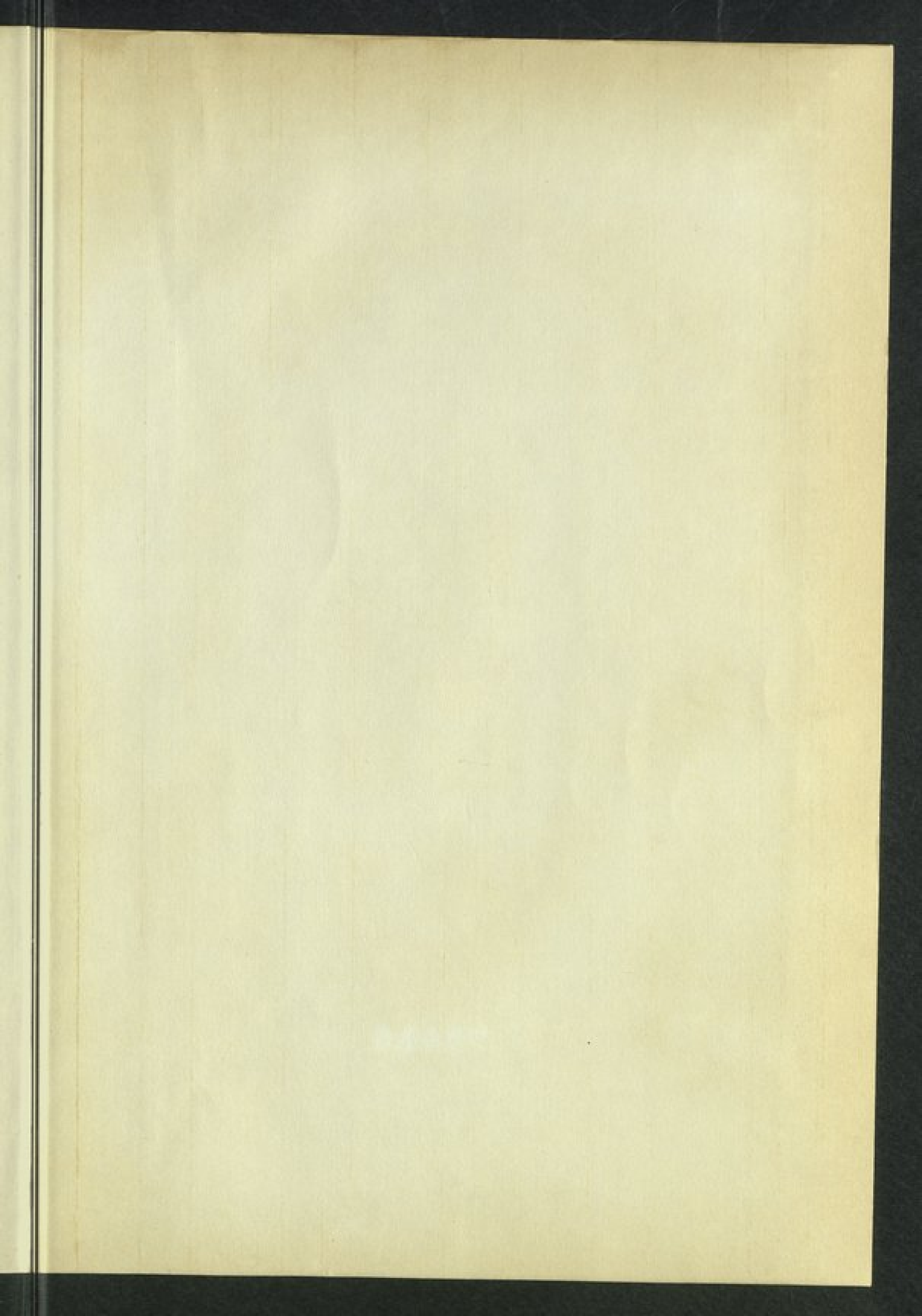
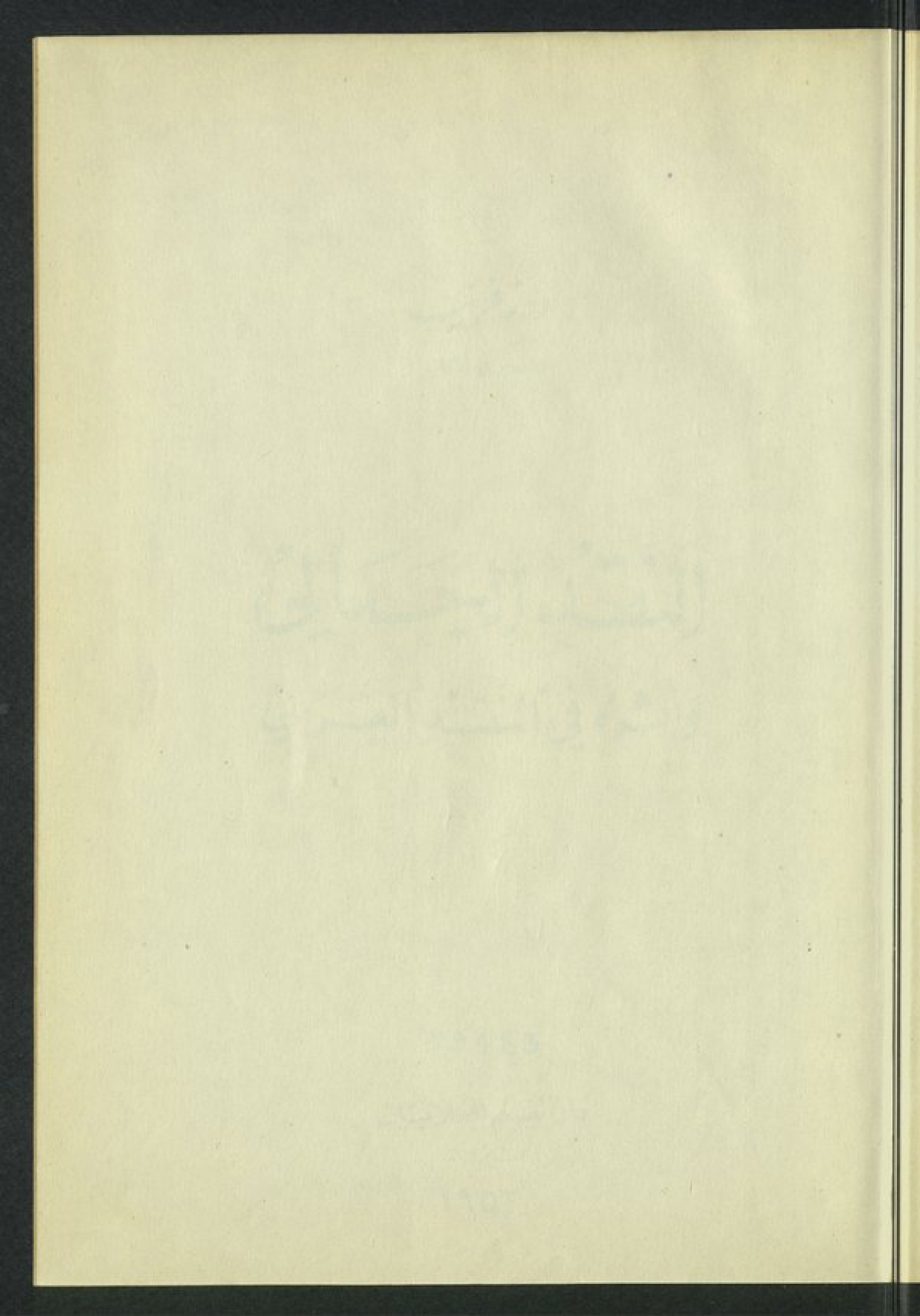
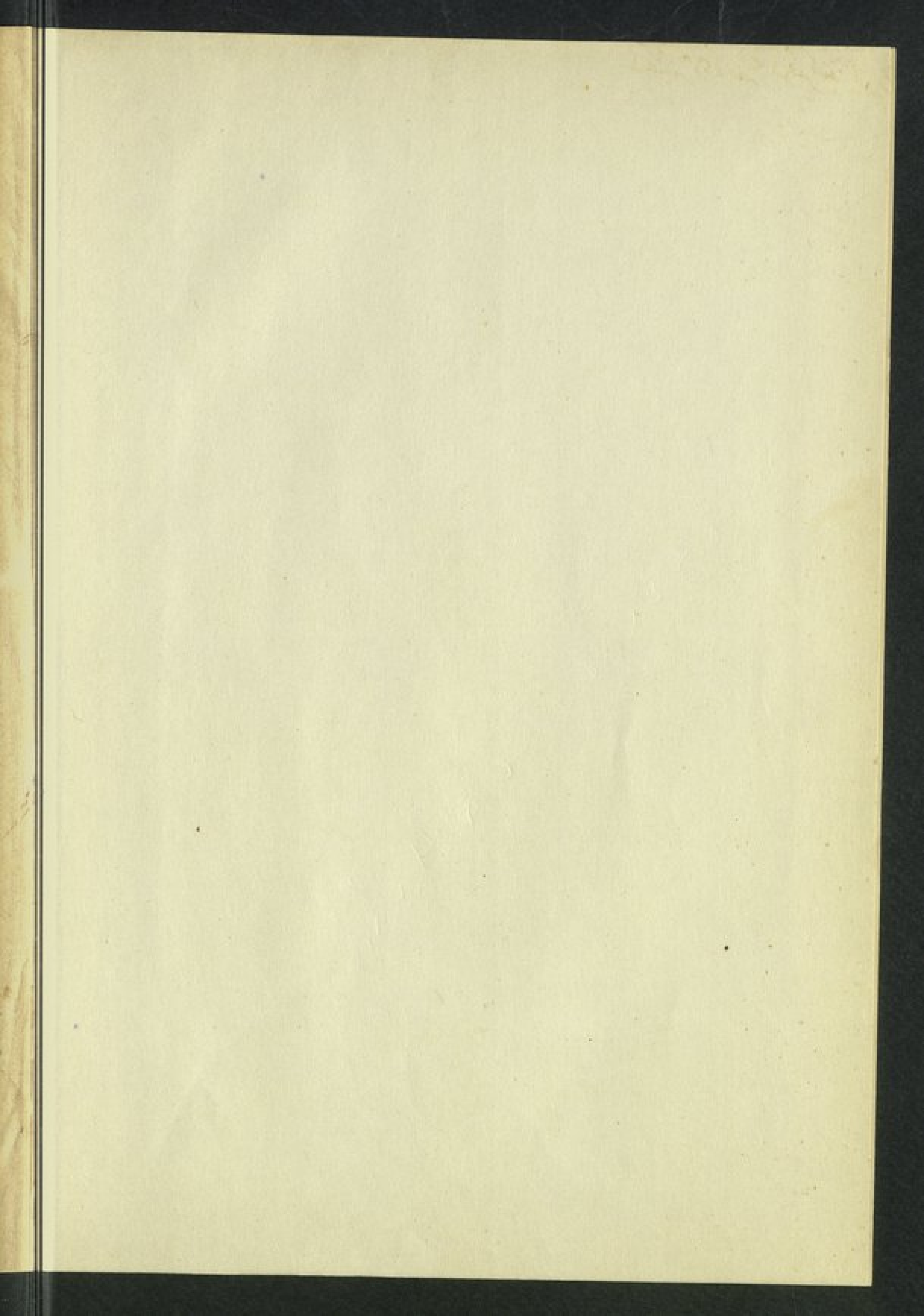








روز غريّب
ماجستير في الآداب

النقد الجمالي
وأثره في النقد العربي

دار العلم للملايين
بيروت
١٩٥٢

الطبعة الأولى
بيروت ، نوار ١٩٥٢

مقدمـــة

•

« ان الشرق يحتاج الى العلم دون الفن ، فالفن عندنا كثير . » هـذا ما قاله لي مرة شاب هندي كان طالباً للطب في بيروت وكان الى جانب معارفه الطبية يتقن الرقص والغناء . واني عندما افكر في هـــذا القول ارى شدة خطأه بالقياس الى الشرق العربي . قد ينطبق هذا التعميم الى حدٍ ما عـــلى الهند والصين وامثالهما من بلدان الشرق الاقصى ، العريقة في فنونها ، الاصيلة في طابعها ، حيث البراعـــة في الفنون اليدوية تبلغ شأواً بعيداً نستدل عليه بهذه التحف والاواني التي يُصدرونها الينا، وحيث نجد من فنون الغناء والرقص المحلي وآثار التصوير والنقش ما لا تجاريه فنون اوروبا في عصرها الحاضر .

اما نحن ابناء هذا الشرق ، فقد جُعِلنا على مفترق طرق وصرنا معبراً لشعوب الدنيا ونهباً موزعاً بينها ،وقد فقدنا الزعامة العلمية التي كانت للعرب في القرون الوسطى ونكاد ننسى الفنون التي ظهرت عندنا في عصور مختلفة . فـاذا نحن اليوم عُزّل فقراء ليس لنا فن الشرق ولا علوم الغرب .

قد يرى بعضهم – كما رأى افلاطون – ان الفن ترف ومتعة يستغنى عنهما وان حاجتنا الى العلوم العملية ، دون الفنون. وفاتهم ان الفن اصيل في النوع الانساني يتطور دون ان يموت ، ينحط بانحطاط الشعب ويرقى برقيه وهو متمم للعلم كما ان العلم متمم له ،وبدون الاثنين معاً لا تتم ثقافـة لأن كليهما للفكر الانساني ولدان توأمان .

كان العرب في جاهليتهم محدودي البيئة والثقافة فلما عرفوا من الفنون سوى الشعر والخطابة – فنون اللسان – وكأنهم جهلوا جميع الفنون اليدوية سوى حمل

السلاح . ولا ندري اي اثر من ذلك النقص القديم قد ورثناه من هؤلاء الجدود الاقدمين . لكن الثابت ان اجدادنا الاقربين في ربوع الهلال الخصيب كان لهم في الفنون المختلفة باع طولى – وإن كانت فنونهم اقل تنوعاً من فنون اليونان – وقد اشتهر صناع دمشق بحذق عجيب لا يزال منه أثر في احفادهم اليوم . كذلك آثار الفينيقيين والآراميين وغيرهم من جدودنا الأباعد تشهد ببراعة سكان هذه البلاد في عهود النشاط .

لكننا اليوم في عهد خمول . ومسؤوليتنا شاقة فادحة : ان نبعث القديم المنسي ونضيف اليه ما يعوزه من تنوع واتقان وتجديد ، وفي الوقت نفسه ان نعمم الثقافة الفنية وننهض بمستوى الاذواق لنستطيع التمييز بين الرخيص المنحط والرفيع العالي من الفنون فنصدف عن الافلام الهزيلة وانواع الموسيقى المريضة التي لا تزال تطغى على مجتمعنا وتلاقي فيه الانصار والمعجبين . وحينئذ يضطر رجال الفن او المنتسبون اليه الى مضاعفة جهودهم لينتجوا غير هذه الانغام التقليدية وغير هذه النماذج البالية في اي فن كان .

وليس ادعى الى تحقيق هذه الغاية من دراسة روائع الفن والادب العالمية وحسن تفهمها والالمام بما يتيسر من انواع النقد الحديث الذي يزداد في العصر الحاضر تشعباً واتساعاً .

كانت هذه الدراسة نتيجة لتلك الرغبة في الدرس والتفهم . وهي لا تعدو كونها دراسة شخصية آثرت نشرها عله يكون لغيري بها انتفاع لا سيما بين طلاب النقد .

روز غريب

تمهيد

●

النقد الجمالي هـو نقد للفن مبني على اصول الاستاطيقي او علم الجمال [1] يعنى بدرس الاثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الاثر بشخصية صاحبه .

وهو يفترض للجمال اصولاً او قواعد تجمعت على العصور واصبح بالامكان استخلاصها من خلال الاقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع ثم استعمالها مقياساً للجمال في الاثر الفني الذي نريد نقده .

وهو يفترض ايضاً ان الجمال هو قوام الفن او صفة لازمة له . ولذا وجب ان تتوفر في الفن قواعد الجمال التي تبارى في تعديدها وتصنيفها الباحثون . ويفترض ايضاً ان الفنون الجميلة على اختلافها تشترك في اصول واحدة اساسية . فقد لا يرى الانسان العادي اقل شبه او صلة بين لوحة فنية وقصيدة غنائية او بين قطعة موسيقية وتمثال منحوت . لكن الناقد البصير يستطيع ان يرى الصلات الخفية بين انواع الفن ويتبين اصولاً واحدة في كل منها .

امامنا اذن افتراضات عدة يصح ان تكون مدار بحثنا في هذه الرسالة . هل للجمال اصول وما هي ؟ هل الجمال صفة لازمة للفن ؟ هل بين الفنون الجميلة صلات تجعل لها جميعاً اصولاً واحدة ، بما فيها الشعر والادب ؟

فاذا انتهينا من هذه الابحاث امكننا ان نتبين اصول الجمال في الشعر وعلاقته

---

(١) «الاستاطيقي» لفظة حديثة تعني علم الوجدان او الشعور ، وقد ظهرت حين قرر «مير» الالماني تلميذ باومجارتن ان علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل. ويعد باومجارتن المؤسس الحديث لهذا العلم .

الوجداني

بالفنون الجميلة ثم مقدار النقد الاستاطيقي الذي وجد عند العرب في تضاعيف كتبهم النقدية .

وفي الصفحات التالية اتناول هذه الاسئلة بالدرس بصورة مباشرة او ضمنية بينما احصر القسم الاخير في موضوع النقد الاستاطيقي عند العرب .

كيف ندرس الجمال ؟

•

كما ينكر كثير من العلماء امكان تحديد الجمال ينكر ايضاً كثير منهم وجود اصول له او مقاييس . ومن هؤلاء الفيلسوف « كنت » الذي يحدد الجمال بقوله : « الجميل هو الذي يرضي الجميع بدون سابق فكرة او صورة ذهنية . » ويقول في ص ٨٤ من « نقد الحكم » : « ليس هناك قاعدة محسوسة تحدد بواسطة المقاييس او الصور ما هو الجميل . ومن العبث ان نحاول ايجاد مبدأ ذوقي يعطينا بواسطة صور او تصاميم معينة مقياساً عاماً للجمال لأن ما نحاول ايجاده مستحيل ومناقض لذاته . »

لكن « كنت » نفسه يقول في مكان آخر : « ان آثار العبقرية هي قواعد غير صادرة عن التقليد لكنها مقاييس حكم للغير » .[1] ويشرح ذلك بما معناه : ان عباقرة الفن ينتجون الآثار الفنية التي تنال اعجاب الجميع ، على غير قاعدة او مثال يقتفونه . لكن آثارهم هي شبه منائر تهدي طلاب الفن وذوي الموهبة الناشئة ، ومثل عليا يتطلعون اليها لتوقظ وتحرك مواهبهم فينظر اليها الطلاب كمصادر وحي ، والنقاد كمقاييس للحكم ويحاولون ان يستخرجوا منها اسرار الجمال .

هكذا ارسطو في كتاب الشعر استخرج احكامه من أئمة التراجيديا اليونانية واهتدى بهديهم .

على ان يقينية ارسطو وامثاله لا تجعل من النقد علماً ولا تنقض قول اميل فاغيه في هذا الباب : « والرأي الراجح ان النقد - كجميع العلوم الانسانية - يرتكز في بعض اصوله على الظن والحدس وهو معرفة ناقصة يتمازج فيها العلم بالفن ، تعتمد احياناً على البداهة الفطرية وتفترض وتتخيل ، واخيراً تحاول الاقتراب من

(١) ص ١٨٩ ـ ١٩٢ من Critique of Judgment

العلم دون ان تستطيع بلوغه »[1].

وقد أشبع هذا الموضوع درساً الباحث الاستاطيقي شارل لالو[2]، فعرض في كتابه « المدخل الى الاستاطيقي » وجهة نظر الانطباعيين الذين ينكرون وجود القواعد ويعتمدون النقد الذاتي لا غير — ومنهم اناطول فرانس وجول لميتر — وحججهم في ذلك قوية دامغة اهمها ١) ان كل اثر فني هو نتاج شخصي فريد قائم بذاته ليس له مثيل، وعلى هذا لا يمكن تصنيف الآثار الفنية ولا اخضاعها لقوانين لأن لكل منها شخصيته واستقلاله. ٢) لكي تستطيع تقدير الاثر الفني يجب ان تحصر فيه انتباهك ولا تلتفت الى غيره ولا تقابله بصنوه لأن الفن غيور لا يسمح لك بالموازنة ولا بالمقايسة. ٣) ان المقاييس التي قد توجد ليست الا احكاماً مستقاة من آثار فنية سابقة. اما الآثار الجديدة فلا تنطبق عليها تلك الاحكام لانها مختلفة عن سابقتها[3].

ويقول اناطول فرانس بطريقته الساخرة: « ان علم الاستاطيقي لا يستند الى شيء، بل هو قصر في الهواء. انهم يحاولون بناءه على علم الاخلاق او الاجتماع وليس للاخلاق ولا للاجتماع علم بالمعنى الصحيح. ثم يحاولون بناءه على التقاليد واحكام السلف او على الاستحسان العام وهذا ايضاً لا وجود له. ان الرأي العام يقدّم بعض آثار الفن على البعض الآخر، لكن هذا التفضيل لم ينشأ عن استحسان بديهي بل عن احكام خاطئة غير مدروسة. والآثار التي يُعجب بها الكل هي التي لا ينظر فيها احد نظرة الفاحص[4].

وفي الطرف الآخر خصومهم اليقينيون الذين يعتمدون النقد الموضوعي بخلاف الانطباعيين انصار النقد الذاتي. والتشريع في الفن بـدأ عند اليونان منذ ارسطو الذي وضع للتراجيديا قواعد في ست عشرة فقرة وجعلها قوانين ثابتة

---

(١) E. Faguet, La Critique

(٢) Ch. Lalo, Introduction à l'Esthétique (Paris. 1925)

(٣) كتاب اصول الاستاطيقي تأليف : De Witt Parker

(٤) Anatole France, La Vie Littéraire (v. 4, Préface V)

كقوانين العلم .

ومثله اليقينيون الحديثون اصحاب الطريقة العلمية نظير «تاين Taine» وطريقته هي الحتمية السيكولوجية والاجتماعية . فيقول ان الجمال والقبح ، الفضيلة والرذيلة ، انما هي مركبات كالسكر وحامض الكبريتيك ، ومهمتنا ان نحللها لا ان نقدرها او نحكم عليها . واسلوبه في تحليل الآثار الفنية ردها الى ثلاثة عوامل : الجنس والبيئة والعصر .

على ان تاين نفسه رغم تعصبه العلمي وانكاره امكانية الحكم والتقدير يعمد في احيان كثيرة الى اطلاق الاحكام وتصنيف الظواهر الفنية .

من الطريقة العلمية التي تزعمها تاين واتباعه وقاوموا بها فوضى الانطباعيين اشتقت طريقة الاستاطيقي التجريبي الذي يستمد اصوله من علم النفس ومن علم الاجتماع ويعتمد طريقتهما التجريبية . زعيمها فخنر الالماني Fechner في كتابه « Vorschule der Aesthetic » واتباعها عديدون ولهم فيها اساليب وفنون متنوعة مستمدة من العلم اهمها : الاستفتاء والاستجواب وذلك بالاتصال باكبر عدد ممكن من الناس ، من طبقات اجتماعية مختلفة ، وجمع اجوبتهم وآرائهم واحكامهم فيما يخص الفن والآثار الفنية ، ثم تصنيف هذه النتائج اولاً بالنسبة لعدد الاشخاص من كل طبقة ، ثانياً بالنسبة لمراتب اصحابها الفنية وقيم احكامهم . ومن طرقهم ايضاً الملاحظة والمراقبة - مراقبة اذواق الجماهير في الاشكال الفنية الشائعة وقيم الآثار المعروفة . ومنها المراقبة الذاتية او درس الذات على طريقة علماء النفس Introspection وتسجيل التأثرات الشخصية امام اثر فني ، او درس الاشخاص وتسجيل ايجاباتهم بواسطة الملاحظة وباستعمال الآلات الخاصة لذلك . وقد تمكن الباحث الالماني « كولبه » من ايجاد اربع عشرة طريقة مختلفة للدرس والتجربة والاستنتاج .

والطريقة التجريبية تصادف استحساناً قوياً في هذا العصر العلمي . ومنهم من يزعم انها ستستأثر بمستقبل علم الجمال [1] .

(١) كتاب « المدخل الى الفلسفة » لأوسولد كولبه ، ترجمة ابي العلاء عفيفي ص ١٢٣ (طبعة ثانية ١٩٤٣)

هنا يجتمع امامنا ثلاث طرق في نقد الفن : الذاتية (اناطول فرانس وامثاله) الموضوعية العلمية التاريخية (تاين واتباعه) ، التجريبية التحليلية (فخنر الالماني) ، فضلا عن طرق اخرى بسيكولوجية (كما في كتاب أثل بفر ، سيكولوجيا الجمال) وليس من شك في ان لكل من اصحاب هذه الطرق آراء شخصية ذات قيمة في الموضوع ، وان جميعهم قصدوا الى غاية واحدة من طرق مختلفة، فمن الخير ان نتصل بكل منهم اذا تيسر لنا ذلك ونطلع على استنتاجاته بقطع النظر عن السبيل التي سلكها . وقد اصاب « لالو » في قوله ان لكل طريقة محاسنها ومساوئها وان الواحدة تتمم الاخرى، وهو لهذا يرى ان الطريقة المثلى في درس الفن هي درس العناصر التكنيكية الخاصة به ، اي درس وسائل الجمال ومظاهره في الأثر الفني ثم التوفيق بين النقد الذاتي والنقد الموضوعي واستخراج قوانين للجمال نسبية ، مرنة ، غير كلية ولا يقينية [١] ولكنها عامة وضرورية لمنع الفوضى

(٢) كلي Universel ويقيني Dogmatique

هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة ؟

•

الفن صنع الانسان ، وهذه اول صفة تميز نماذجه عن النماذج الطبيعية من حيوان ونبات وجماد . وهو على نوعين : الفن النفعي الذي يقصد فيه الى الفائدة المباشرة ، كانواع الحرف من حدادة ونجارة وصنائع مختلفة ، والفن الجميل الذي يتصف بقيمة ذاتية بقطع النظر عن الفائدة العملية . وقد يصعب التفريق بين النوعين لكننا نضرب عليهما مثلاً في ما يلي :

لو صنع محترف ملعقة عادية الشكل ليأكل بها فعمله حرفة لا فن جميل ، اولاً : لانه نسخ شكلها عن محترف سابق ، ثانياً : لانه صنعها لفائدة عملية . ويختلف عنه من تفنن في شكل الملعقة واجتهد في تجميلها . فهو فنان اولاً لانـه اضاف اليها شيئاً من شخصيته ، ثانياً : لانه صرف همه الى جمال الشكل وهذه ناحية غـير عملية . فالفنون الجميلة تشترك جميعها في عنصر الابداع الشخصي الحر او عنصر الشخصية . واول من اخترع شكل الملعقة كان فناناً لانه ابدع الشكل ، واذا سيطرت عليه الحاسة الفنية حين العمل فهو فنان بكل معنى الكلمة .

وتشترك الفنون الجميلة ايضاً في تجردهـا عن الغاية العملية . فالشاعر يخلق الشعر دون غاية واضحة وغايته هي الشعر نفسه ، كما ان الفن هو غاية نفسه ، كذلك المصور والموسيقي والنحات ويشذ في ذلك فن البناء فهو مقيد بالغاية العملية . لكن القاعدة العامة في الفن الجميل ان صاحبه يجب ان يتمتع باكبر قسط ممكن من الحرية والتجرد وينصرف بكليته الى فنه لأن طغيان العوامل المادية يقيد الفن او يقضي عليه .

ثالثاً : تشترك الفنون الجميلة في كونهـا مبعث رضى وارتياح ومصدر ايجاب شعوري وتأثير كوني شامل (في قول كنت) هو مصدر خلودها . وقـد تطور

الفن على العصور ، لكن الآثار الفنية الخالدة ما زالت في كل عصر مصدر اعجاب وتقدير . لماذا ? لأن للفنون الجميلة ميزات مشتركة ثابتة على الزمن وان تغيرت اشكال الفن وتبدلت مثله العليا.

نستخلص مما مر تحديداً للفن الجميل اقرته اكثرية الآراء :

الفن تعبير حر (اي غير مقيد بمثال) ذو قيمة ذاتية منفصلة عن غايته . وهو اكمل حسناً من الطبيعة واكثر اتصالاً بالنفس لما يثيره من حاسة المشاركة الشعورية، لانه صنع انسان لآخر.

وفي كلمات دوفت باركر ص ٥٢ من اصول الاستاطيقي :

« الفن تعبير عن اختبار شعوري » اي مرّ في شعور الفنان « ذي قيمة ذاتية » اي غير مقيدة بالفائدة العملية في حين وجود هذه ، يجري هـذا التعبير « بواسطة محسوسة » اي بواسطة الحواس التي تنقله الى العقل . وهو تعبير «رفيع التركيب» لانه نتيجة مهارة واتقان وذوق رفيع ، «يبهج النفس» اي انه مصدر متعة وابتهاج، « قابل الاتصال بالنفس » اي قابل التذوق والفهم «وقيمته في هذا التأثير الشعوري وفي ما يخلده في العقل الانساني من مظاهر الحياة وآثار العقول . »

الفن والطبيعة [1]

تعد الطبيعة احد مصدري الجمال في الكون بينما المصدر الثاني والاخير هو الفن. ويقصد بالطبيعة من وجهة موضوعية مجموعة الكائنات من حيوان ونبات وجماد. ومن وجهة ذاتية الاخلاق والطبائع.

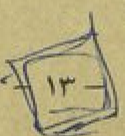
وقد سادت منذ القدم النظرية القائلة ان جمال الفن مشتق من جمال الطبيعة وان الفن تقليد لها، ولهذا قال ارسطو: «الشعر القصصي والمأساة والكوميديا والشعر الغنائي وانواع الموسيقى، جميعها اشكال من التقليد»[2]. وينقسم العلماء في نظرهم هذا اقساماً فمنهم من يرى جمال الطبيعة فوق جمال الفن وهم اصحاب مذهبي الحس والاختبار.

ومنهم الطبيعيون الصوفيون والواقعيون العصريون الذين يرون كل ما في الطبيعة جميلا. ومن اقوالهم: «كل ما في الطبيعة جميل لأن كل شيء يحيا وكل حياة جميلة». ويرى رسكن ان الفنان محظور عليه الانتخاب وان الفن يجب ان ينسخ الطبيعة نسخاً ولا ينتخب، وهو الذي يزعم ان الجميل في الطبيعة هو النموذج الاكثر حدوثاً او تواتراً.

وهناك الطبيعيون المثاليون — وهم اليونان القدماء واتباعهم الكلاسيكيون من عهد الرنيسانس حتى القرن السابع عشر — الذين لا يرون ان كل ما في الطبيعة جميل بل ان فيها درجات من الجمال وعلى الفنان ان ينقل عن الطبيعة الجمال المثالي، كما فعل الفنان اليوناني عندما نحت فينوس وأبولون، ورافائيل حين رسم عذارى

(١) لقد عرضت النظريات الواردة في القسم الاول من هذا الباب اعتماداً على بحث مطول في كتاب لالو «المدخل الى الاستاطيقي» ص ٥٠ – ١٥٧ تحت عنوان جمال الطبيعة وجمال الفن.

٢) ص ١٤٤٧ من De Poetica



لوحاته الخالدة .

هؤلاء – على مثال قدماء اليونان – يرون الجمال في المخلوق السوي الممتاز بتناسب الاعضاء وانسجامها وحسن شكلها وصفاء لونها . اما القبح عندهم فهو الشذوذ والانحراف عن الشائع المألوف ، وهو تشوّه الاعضاء القائم في افراطها في الكبر او الصغر او الضعف او غرابة الشكل .

على ان الفن الحديث يتجه اتجاهاً مغايراً لكلا المذهبين : الطبيعي والمثالي . ويمعن احياناً في الشذوذ والاغراب كرد فعلٍ لما تقدمه من مذاهب ، على النحو الذي نراه عند الرمزيين والانطباعيين و « فوق الواقعيين » .

والباحثون الحديثون يحملون حملات شعواء على الطبيعيين ومن جرى مجراهم في تقليد الطبيعة ، ويزعمون ان الفن ليس تقليداً للطبيعة كما يعتقد الطبيعيون ، ولا للجميل فيها كما يرى المثاليون . بل ان الفن لا يقتصر على تمثيل جمال الطبيعة بل قد يأخذ منها ما يُعدّ قبيحاً ويسبغ عليه من الفن ما يجعله جميلاً . وقد سبقهم الى ذلك ارسطو حين قال : « قد تكون الاشياء قبيحة في الاصل لكننا نرتاح الى معاينتها في الفن لانه يجملها . » وفي مكان آخر : « ليس ضرورياً ان يكون الفن كالواقع بل يجدر ان يكون افضل منه . » [1] وفي هذين القولين يعدل نظريته في التقليد .

ويتابع خصوم الطبيعيين ردهم قائلين : « لو نقل الفنان جمال الطبيعة بكل دقة كما هو – دون أن يضيف اليه شيئاً من شخصيته – لكان هذا الجمال قبحاً لأن الاصل افضل من النسخة والحقيقة اجمل من التقليد . ولو نقل مصورو الرنيسانس نماذجهم بغاية الدقة عن الطبيعة لما كُتب لفنهم الخلود لكنهم اضافوا الى الواقع شيئاً من خيالهم . لكننا نلومهم لأنهم اكتفوا بتصوير الجمال واهملوا تصوير القبح . فأفقهم ضيق محدود .

نظرةٌ في الفنون نجد انها لا تنقل الطبيعة . فالموسيقى لا تقلدها لان اصوات الموسيقى نظام واصوات الطبيعة تشويش واضطراب . والبناء لا يقلد الطبيعة ولغة

(١) De Poetica 1448 b & 1461



الحظية في دور الذبول لرودين
« الفن يستمد من القبح جمالاً »

الشعر غير اللغة العادية . حتى الفنون التي تقلد الطبيعة كالتصوير لا بد لهـا من الانحراف عن الاصل .

٣ ان الفن الذي ينتخب الجميل في الطبيعة - كما يفعل المثاليون - هو فن ضعيف. هكذا الكاتب الرخيص لا يصف الا كبار الحوادث وعظماء الرجال والغواني بين النساء . وهذه امور يستسيغها العامة وذوو الاذواق السقيمة ، لانهم لا يفهمون من الجمال الا الطبيعي المألوف. والرجل العادي لا يصفق في المسرح الا للخاتمة السعيدة ، ولا يميل الا الى الظرفاء من اشخاص القصة ، ولا يستهويه من الموسيقى الا الالحان الصافية ، ولا يجذبه في المتحف الا صور النساء الجميلات .

اما الجميل في الفن فليس بالضرورة جميلاً في الحياة العادية ... والتصرف ليس فقط من حق الفنان بل من واجبه لكي يسمى فناناً .

ومن الفنانين الحديثين « رودين » وهو من المولعين بتصوير القبح في تماثيله لاعتقاده أن مناظر القبح في الفن اشد تأثيراً لأن الحياة الداخلية فيها اشد انعكاساً مما في صور الجمال . وهو يرى ان لا قبيح في الطبيعة الا ما ليس له ميزة او ذاتية ، وان الفن القبيح هو الذي يحاول تخفيف القبح في الطبيعة او المبالغة في عرض الجمال ، فهو فن كاذب [١] .

ومما يقوله لالو في موقف الفن من الطبيعة : « الطبيعة لا تغنى الا بما يخلعه عليها الفن من جمال » . وايضاً : « ليس الفن مرآة الطبيعة بل الطبيعة مرآة الفن » [٢] اي ان الفن يكسبها في اعيننا جمالاً ، وجمال الفن هو الذي ينعكس عليها وهي بدون الفن لا جميلة ولا قبيحة .

ومثل ذلك قول آلان : « ليس الرسم الذي يشبه القاعدة بل القاعدة هي التي تشبه الرسم » [٣] اي ان الرسم يكشف من القاعدة لمحات مستترة خفية فكأنه يمحو الاصل ويحل محله لانه افضل منه ولانه يمثل فيه حالة متزنة صادقة قلما ما ترى في الاصل .

---

(١) ص ٥١-٥٢ من Rodin, L'Art

(٢) ص ١٣٢ من Introduction à L'Esthétique

(٣) ص ٣٤ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux Arts

اما رودين فيفسر انحراف الفن عن الطبيعة بقوله : ان الفنان ينقل الطبيعة ولا يبتعد عنها . انه ينقل ما يراه لكنّ ما يراه يختلف عما يراه غيره من العاديين . فيكون الفن انحرافاً عن الاصل في نظر هؤلاء لا في نظر الفنان . والسر في اختلاف البصر .

كان الكلاسيكيون ينحرفون عن الواقع حين يصورون من الحياة افضلها ويقيدون الفن بالمثالية والموضوعية . لكن تقييدهم أثار الرومنطيقيين فخالفوهم بان وصفوا من الحياة اعاليها واسافلها وصغير الاشياء وحقيرها . لكنهم اغرقوا في نقل العاطفة ، وبالغوا في النزعة الذاتية حتى قام الواقعيون والطبيعيون ينادون بالعودة الى الطبيعة والتزام الامانة في نقل الواقع حتى طغت نظريات العلم على الفن في قصصهم وكتاباتهم ، ومع هذا فقد افادوا بان ارجعوا متطرفي الفن الى صوابهم وعلموا الكتاب الصراحة وصدق النظر والاعراض عن مظاهر الحياء المتطرف والمبالغات المضحكة .

اما الفن الحديث فيشدد على ركنين اولهما الفردية والابداع فيقلل بذلك من اهمية الاصول وقواعد السلف . ثانياً مبدأ الغموض والايحاء وهو وجه آخر لفردية الفن الحديث ومبالغته في التحرر .

ويتضح لنا ان الفن كان في جميع عصوره ابتعاداً عن الطبيعة يقل او يكثر بالنسبة الى مزاج الفنان وميول العصر . فيكون انحرافه إما دقة نظر وبصيرة نافذة تجعله يبرز اشياء لا يراها العاديون من الناس – كما اشار رودين[1] – او يكون مبالغة في ابراز جزء على حساب غيره – او تنسيق الاجزاء بصورة ليست في الاصل او تنظيماً وايقاعاً وائتلافاً يختلف عن الواقع . وقد يكون هذا الانحراف اغرابا مستمداً من بعض النظريات العلمية كما نرى في مذهب « فوق الواقعية » العصري .

وليس موضوع الكذب الفني جديداً فقد بحثه ارسطو حين قال : « لقد علمنا هوميروس الكذب بصورة لائقة ... ومع هذا لا يجوز ان تتألف القصة من حوادث غير قابلة الوقوع . والمستحيل القابل الوقوع افضل من الممكن الذي

(١) ص ٣٥ – ٣٦ من Rodin, l'Art

لا يُقنع. »ويتابع قائلا : « يصف الشاعر الاشياء كما هي او كما يجب ان تكون ولا ينتظر منه التدقيق العلمي المطلوب في السياسة. واذا اخطأ الشاعر في قوة التعبير فخطأه فني اما اذا اخطأ لجهله مسألة طبيعية او طبية [1] فلا لوم عليه لأن المطلوب منه هو التعبير الفني لا التدقيق العلمي. على ان المستحيلات في وصف الشاعر تعد اغلاطاً الا اذا رفعت قيمة الفن الشعري. مثلا مطاردة هكتور الرائعة (في الالياذة) تعد من رفيع الفن مع انها مستبعدة الوقوع » . [2].

كان عمرو بن كلثوم يقول :

ملأنا البر حتى ضاق عنـا وماء البحر نمـلأه سفينا !

ونحن لا نستنكر منه هذا القول مع ما يتضمنه من غلوّ لانه ملائم لطبيعة الشاعر وطبيعة قومه وبيئته الحربية المبنية على المفاخرة والمنافرة فنشعر حين نقرأه بان الشاعر اخلص لشعوره، يحس بما يقول وان خالف الواقع، بينما نحن نستنكر من شاعر اليوم ان يقول مثل هذا القول.

اما ان فقدت القرائن فيبقى لنا مقياس ارسطو : « ان المستحيلات تعد اغلاطا الا اذا رفعت قيمة الفن الشعري ». وعلى الذوق ان يفرق بين كذب محمود وآخر سقيم وبين مبالغة مستحسنة واخرى تافهة او من صنف الممكن الذي لا يقنع، كما في قول احدهم :

امرّ بالحجر القاسي فألثمه لأن قلبك قاس يشبه الحجرا

فهنا مبالغة من نوع الممكن الذي لا يقنع لما يتضمنه من ادعاء مردود وتعليل بعيد متكلف. لكننا نقبل قول بشار :

انّ في برديّ جسما ناحلا لو توكأت عليه لانهدم

مع مخالفته للواقع، لانه مبالغة مقبولة تناسب موقف استعطاف. وقد نجد في القول نكتة حسنة اذا ما ذكرنا ضخامة بشار.

---

(١) كان مصورو العصور الوسطى يخطئون في ضبط شكل الاجسام لجهلهم علم التشريح. وخطأهم علمي من النوع الذي ذكره ارسطو.

(٢) ص ١٤٦٠ ـ ١٤٦١ من De Poetica

اذن للفن ان يبتعد عن الواقع لأن ذلك شرط فيه. وله ان يغلو اذا شاء. لكن التطرف لا يحمد الا في مواقف قليلة لا يستطيع الحكم فيها الا الذوق الرفيع ولا يجيدها الا القلائل الذين بلغوا ذروة النضج الفني.

علامات الجمال

•

يختلف الباحثون في تحديد الجمال اختلافاً غير قليل . لكننا نلاحظ من خلال اختلافاتهم خطةً يكادون يتفقون على انتهاجها . ذلك انهم يقولون في تحديد الجمال بشيء ويستدرِكون بما يخالفه . نرى مثلاً هذا التحديد يتردد عند كثيرين منهم : « الجمال هو الوحدة مع التنويع [1] » . فهم يقرّون مبدأ الوحدة لكنهم يخافون اطلاق الحكم فيحترسون بما يخالفه حين يضيفون اليه التنويع . والتنويع يؤتى به في زعمهم دفعاً للملل او منعاً للنغمة الواحدة الفاترة .

مثل هذا قول توفيق الحكيم في وصف الفن : « جمع اشياء متشابهة لا كل التشابه ، مختلفة لا كل الاختلاف » [2] . ويجري العقاد على هذه الخطة حين يصف الجمال بانه الحرية لكنه « ليس بالحرية التي لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون » « هو الحرية المنظومة او التي تظهر من بين قيود الضرورات » .[3] حرية مع قيود . .

من وجوه الوحدة الانسجام لكنه ، في رأي الباحثين ، ليس الانسجام المطلق . إن في جمع الخطوط المتوازية جمالاً لما فيها من توافق ولكن — رغم هذا — يُستحسن التنويع بان تكون هذه الخطوط مختلفة الطول او ان يتخللها خطوط تدعى انتقالية أي شبيهة بها لا مثلها تماماً .

وارسطو منذ القِدَم ، زعم ان الفن تقليد (تقليد الطبيعة) لكنه احترس بقوله : « ليس تقليداً صرفاً بل يجوز ان يكون افضل من الواقع » . وزعم

---

(١) تحديد ليبنتز — كوزان — هتشسن — دوفت پاركر .

(٢) تحت شمس الفكر ص ٨٨ .

(٣) مراجعات في الآداب والفنون للعقاد ص ٦٧ (المطبعة العصرية ، مصر) .

« آلان » ان الفن والجمال سكون لكنه استدرك بقوله انه سكون حي وليس جموداً .

ومن النقاد من حددوا الجمال لا بشكله الظاهر بل بأثره في النفس ، تحديداً ذاتياً غير موضوعي . فقالت اثل بفر في ذلك : قد تختلف اشكال الجمال واساليبه لكن له في النفس اثراً واحداً يعرف به : نشاط هادىء او هدوء نشيط[1] . فجمعت بين نقيضين واحترست بالحكم الثاني من اطلاق الحكم الاول . ومن هذه الفئة الثانية الفيلسوف الالماني « كنت » ، وهو يرى تحديد الجمال بواسطة اثره في النفس ، منكراً ان تكون هناك قاعدة محسوسة تحدد بواسطة المقاييس ما هو الجميل . « فالجميل هو الذي يرضي الجميع من غير قاعدة »[2] . لكنه يستدرك قوله في مكان آخر : « ان آثار العبقرية او الفن هي قواعد غير صادرة عن التقليد لكنها مقاييس حكم للغير »[3] .

هكذا يقول « كنت » بامكانية الحكم استناداً الى الآثار الفنية رغم انه ينكر وجود مقاييس للجمال .

لم هذا التناقض في القول ؟ ام هل انه في الحقيقة تناقض ؟ أليست ابحاث الجمال ، كغيرها من الابحاث الفلسفية ، رجراجة غير مستقرة ، عامة تقول بالمبدأ دون التفاصيل وترسل حكماً ثم تخاف من اطلاقه فتقيده بما يشبه عكسه ؟

ان تحديد الفلاسفة والباحثين للجمال لا يزال لوناً من الوان الظن والتخمين . ذلك لانهم يعترفون بشخصية الجمال وبان لكل فنان حق الابداع . بل بان الابداع واجب وضرورة فأنى لهم ان يقيدوا الفن بحدود والفنان بقيود ؛ ومع هذا فهنا ايضاً يناقضون ذواتهم ويزعمون ان الفن حر وليس حراً ، وانه ذو قيود وليست بقيود ، وان للجمال مبادىء ولكن ليس من الضروري ان يتقيد بها .

هناك اصول وعلامات فارقة نتبينها في آثار الفن ومظاهر الجمال ولكن

---

(١) ص ٤٩ — ٥١ « Psychology of Beauty » Puffer, E.

(٢) ص ٨٤ و ١٩٢ من Kant's Critique of Judgment

(٣) المصدر السابق ص ١٨٩ .

هذا لا يعني اننا نجد في كل جميل هذه الميزات عينها . بل قد نجد بعضها او لا نجد هذا البعض . او نجد ميزات جديدة لا عهد لنا بمثلها .

لان مصدري الجمال – الطبيعة والفنان – هما في خلق مستمر . والعبقرية لا تفتأ تتجلى لنا في اشكال متجددة ، وهذا التجدد هو قوام حياتها وسر وجودها .

ونحن في عرضنا لمبادىء الجمال نستند الى ما لاحظه النقاد ذوو البصر النافذ في آثار العباقرة ونماذج الطبيعة من علامات تتردد في اشكال مختلفة او متشابهة ، مع العلم انها لا تؤلف دائماً سر الجمال .

الوحدة مع التنويع

واولى هذه العلامات في الشيء الجميل صفة واسعة المدلول مرنة التعبير يدعونها « الوحدة » . والوحدة عند الفلاسفة صفة الكمال او اكتمال الذات ووحدانيتها . صفة الواحد الأكمل أي الله . وهم اذا قالوا إن الجمال وحدة فلأن الوحدة صفة الله كما ان الجمال والكمال من صفاته . فالجمال – في قول هجل مثلاً – مظهر الله على الارض ، والوحدة صفة الجمال ، والجمال هو الله . [1]

اما الفنانون فليسوا اقل توسعاً في معنى الوحدة . انها عندهم جميع انواع الترابط : تماسك الأجزاء وارتباطها بحيث يؤلف الاثر الفني سلسلة متصلة الحلقات او خيوطاً مرتبطة بعقدة رئيسية فيسلم من النوافل والطفيليات وكل ما لا يعزز الموضوع الرئيسي .

الوحدة احد الاركان التي وضعها اوسطو للتراجيديا (وحدة الزمان والمكان والعمل) وتقوم اهميتها في انه منها تتفرع باقي اركان الجمال : الانسجام او تلاؤم الاجزاء – التناسب – التوازن – التطور والتدرج – التقوية والتمركز – الترجيع والتكرار .

« الوحدة لازمة لسهولة الفهم . والجمال التام يتوقف على تكيف الشيء وفقاً لما تتطلبه الحواس والانتباه وقوى العقل التحليلية . والعقل يتطلب نظرة مجملة

(١) ص ٤٣ من Puffer E. Psychology of Beauty

شاملة موحّدة لأن التشويش يزعجه ويتعبه »[1] .

« لكن مبدأ الوحدة يتعلق ايضاً بالشعور الذي يرتاح الى الوحدة ويستمتع بها ويجد لذة في المقابلة والتناظر او تكرار الصورة »[2] .

والوحدة من ابرز صفات الشعر الحديث الذي يتميز بقصر النفس والايجاز . فترى هناك بضعة ابيات تؤلف قطعة شعرية مرتبطة اجزاؤها ارتباطاً محكماً بخيوط دقيقة ، وانما يربطها فكرة موحدة تسيطر على مجموع الابيات وتتوزع بالحاح في كل بيت بصورة غير مباشرة . وكثيراً ما يطغى على المجموع بيت قوي تتجمع فيه الفكرة وتتبلور . وفي هذا يبرز عمر ابو ريشه بين شعرائنا الحديثين ، فاشعاره تنعقد ابياتاً محبوكة متراصة المعاني موحدة الفكرة ، وهذه غالباً ما نراها تتجمع في البيت الاخير . خذ مثلاً مقطوعة « طلل » فأنها تنتهي بصورة مفردة تتجمع فيها قوة الوصف :

هنا ينفضُ الوهمُ أشباحه وينتحر الموت من يأسه ! !

وفي « المرأة والتمثال » يدور الشاعر حول فكرته الواحدة التي يرسلها بيتاً بل كلمة صاعقة اشد دوياً من روائع المتنبي :

اخشى تموتُ رؤاي إن تتغيري . . . فتحجّري ! !

وهكذا يعظم الشبه بين الشعر الحديث القصير المدى والاقصوصة الحديثة الكثيرة الشيوع التي تتميز بايجازها واحتباكها ووحدة تأثيرها[3] .

ولنفصّلْ اهم انواع الوحدة :

١ – توافق الاجزاء

هو في الموسيقى تلاؤم الاصوات وفي التصوير تلاؤم الالوان والخطوط وانسجامها مع الموضوع . وفي الشعر ائتلاف المعنى مع اللفظ وتلاؤم الاصوات وائتلاف المعاني وحسن الجمع بينها . فاللفظ القويّ للمعنى القوي . والمعاني المتآلفة هي التي يستحضر بعضها بعضاً كالربيع يستحضر الخضرة والزهر ، والقمر يستحضر اللطف

(١) و (٢) ص ٨٠ وما بعدها De Witt Parker, Principles of Aesthetics

(٣) مما يسهل الوحدة في الادب تحديد الموضوع وحصره في دائرة ضيقة يتاح فيها للكاتب تقصي المعنى واستيفاؤه حتى لا يبقى فيه بقية .

والبهاء . وهي التي تتوافق بحيث لا يجتمع فيها القوي والضعيف والغث والسمين . والمعاني المتضادة ايضاً تتآلف لانها تتداعى في الذهن ، فالسواد يستحضر البياض ، والسماء الارض ، والنور الظلام .

وتوافق الاجزاء في الطبيعة حيث تأتلف الالوان والاشكال في الحيوان والنبات . فجسم المرأة تتآلف خطوطه لانها في مجموعها اميل الى الاستدارة والانعطاف ، بعكس الرجل الذي تميل خطوط جسمه الى الاستقامة وتكوين الزوايا . وبما ان شكل الجسم الانساني عموماً مغزلي الشكل يبدأ عريضاً عند الكتفين ثم يستدق عند الساقين فشكل الوجه الذي يوافقه هو المغزلي او البيضي ، الذي ينفرج عند الجبهة ويستدق عند الذقن . وبالعكس يستهجن الوجه الضيق الجبهة والوجه المربع او المروس او المستطيل او الشديد الاستدارة – لعدم اتفاقه مع شكل الجسم المألوف . ويلاحظ ان الزي الفارسي الذي اقتبسه العرب في العصر العباسي تسود فيه الخطوط المنحرفة المستديرة ، من العمامة والصدرة الى السروال والخفين ، فهو اشبه بزي النساء ولا يأتلف مع تقاطيع جسم الرجل . وبعكسه الزي البدوي الذي تتغلب فيه الخطوط المستقيمة في الكوفية والقنباز والنعل والعباءة السابغة المسترسلة . واشد منه تلاؤماً مع شكل جسم الرجل الزي الافرنجي الحديث ، سوى ان البعض يستهجنون فيه وحدة الخطوط على غير تنويع ويفضلون عليه ، من الناحية الاستاطيقية ، الازياء القديمة ذات الخطوط الانتقالية .

٢ – التناسب

هو اتباع قانون المناسبة في الحجوم والمسافات ، وهذا يعني تنويع المسافات بين الاجزاء وتنويع حجوم هذه الاجزاء بحيث تتوافق من غير ان تتكرر هي نفسها بصورة مملة .

كان اساس التناسب البنائي عند اليونان استعمال المستطيل بدل المربع (لانه اكثر تنوعاً) بنسبة ٢ الى ٣ في الجوانب . وقاعدة المستطيل اليوناني اصبحت فيما بعد قانون الهندسة في البناء والاثاث وهي ما يسمونه اليوم بالنسبة الذهبيـــة

(٨ : ١٣ او $\frac{١}{١٦٦١٨}$)

والتناسب في الجسم الانساني هو التنوع في المسافات والحجوم بين اجزائـــه، بصورة يستحسنها النظر. فجميعهامستطيلات تتكرر في حجوم ونسب مختلفة. فشكل الرأس مثلاً يكرر شكل الجسم المستطيل ولكن بصورة مصغرة فان زاد حجمه على المألوف او نقص كان ذلك عيباً وتشوهاً. ويلاحظ ان جسم الرجل اميل الى التناسب في اجزائه من جسم المرأة الذي يظهر تكيفه طبقاً لحاجات الامومة في الحوض وقصر الساقين.

وقد روعي مبدأ التناسب في الموشحات حيث تتنوع حجوم الاجزاء بتنوع الاوزان، بخلاف القصيدة التي تتكرر فيها الاجزاء موحدة القياس. ولهذا كانت القصيدة العربية قصيرة الحجم منوعة المواضيع، دفعاً للملل الذي ينشأ من وحدة القافيـــة ووحدة الوزن.

والتناسب في الانشاء والخطاب هو التناسب بين المقدمة وجسم المقال وخاتمته، فلا نطيل المقدمة او الخاتمة في انشاء موجز بل نجعلها متناسبتين مع الجسم. والتناسب يستدعي ايضاً ان نفي كل جزء من الموضوع حقه من البحث ونعالج كل نقطـــة بالنسبة لأهميتها، فلا نطيل في جزء قليل الأهمية ولا نقتضب في ما يستدعي الشرح والاطناب، بل نوجز حيث كان يجب الايجاز ونطنب حيث يحسن الاطناب.

٣ – التوازن

هو تعادل القوى وتقابل شيئين بحيث يتنازعان انتباه الناظر او السامع بمقدار واحد. التوازن هو الراحة، هو تجمع الاجزاء حول مركز وترتيبها بصورة تجعل احد الجانبين معادلا للآخر في الجاذبية.

نرى التوازن في الشعر حيث يتقابل الضرب والعروض وتتقابل بينهما التفاعيل، وفي النثر حيث تزدوج الجمل. وهو مألوف عند العرب وقد شاع حتى الاسراف في بعض عصور اللغة. ومن الكلام المتوازن: « كالتفاح بين شجر الوعر كذلك حبيبي

بين البنين » . « لا تضربك الشمس في النهار ولا القمر في الليل » . « هل يستوي الاعمى والبصير ام هل تستوي الظلمات والنور ؟ »

والتوازن في التصوير حين يعادل المصوّر بين جزئي لوحته فلا يملأ جانباً ويترك مقابله فارغاً . وهذا لا يعني ان يقسمها الى جزئين متساويين بل الافضل تنويع حجم الجزئين مع تقابلهما .

ومن انواع التوازن التناظر، وهو تقابل الاجزاء المتساوية في الحجم والشكل. نراه ماثلاً في الطبيعة ، في اوراق الاشجار ، وفي الازهار تناظر شعاعي كما في نجم البحر . ويظهر التناظر الجانبي بصورة كاملة في اجسام الحيوانات والانسان فنرى النصف الجانبي الايمن مماثلاً ومعادلاً للنصف الجانبي الايسر . ونرى بعض الحيوانات اذا بتر احد اعضائها مال نظيره الى التفسخ والزوال مراعاة لمبدأ التناظر .

ذلك لان التوازن لازم في الطبيعة كما في الفن ، لازم لراحة الشيء واستقرار وضعه وراحة الناظر اليه . لان الاخلال بالتوازن تقلقل واضطراب ، ولهذا نرى « آلان » يحدد الجمال بقوله انه الهدوء والانضباط حتى في مواقف العنف والهياج: « الفن يعبر عن القوة بواسطة الساكن ... والنحت يزيد في جمال الاصل لانه يمثل فترات السكون في الانسان وهي حالات الجمال » [1] .

ان اضطراب الاعصاب وعدم التوازن دليل الضعف والمرض . وهياج الاهواء كالغضب والحسد والحقد والخوف والوله والشوق المذيب ، كل هذه اعداء الجمال لأنها تترك في الوجه والجسم آثار القلق واختلال التوازن وتشوه محاسنها. والجسم الجميل حقاً هو المتزن الحركات ، والرشاقة سهولة في الحركة اساسها التوازن واعتدال الشكل . والوجه الجميل هو الهادىء المنبسط الاسارير الذي تنعكس فيه نفس صافية متزنة لا تؤثر في هدوئها اعاصير الحياة .

لهذا يندر الجمال عند الشعوب الفطرية المتوحشة لاتصافها بانطلاق الغرائز ويكثر

---

(١) ص ٢١٧ من Systéme des beaux arts أما هياج العواصف والسيول والظواهر الطبيعية وضجيج المارك والجيوش وكل ما يثير الرهبة فذلك من صور الجلال Sublime . وممن كتبوا في الجلال : هوغ بلير ، بورك ، برادلي ، كنت . Dr. Hugh Blair, Burke, Bradley, Kant .

عند الشعوب العريقة بالتمدن الموصوفة بالانضباط . ومن هنا كانت الثقافة احد مصادر الجمال .

٤ – التدرّج والتطور

ويدخل في التنويع لانه تطور الاجزاء من ضعيف الى اقوى ، من دقة الى كثافة ، ومن ضيق الى اتساع ، ومن مؤثر الى اشد تأثيراً . وهو ايضاً من انواع



مسجد الصخرة في القدس

مثال رائع للتوازن أو تقابل الاجزاء

الوحدة والترابط ، نراه في الطبيعة في خطوط الجسم النسائي التي تسير متدرجة من حجم الى آخر ، وكل عضو يدقّ تدريجاً ويرتفع او يهبط تدريجاً بفضل انحراف الخطوط . ونراه في التصوير حيث تتدحرج الالوان قتوماً وصفاء ، وفي القطع الموسيقية حيث تتدرج الاصوات صعوداً وهبوطاً (mélodie) ، وفي النثر الممتاز بحسن الانتقال ، وفي الشعر والخطب والمسرحيات والقصص حيث تتدرج المؤثرات

والحوادث فتبدأ هادئة ثم تتعقد وتتأزم حتى تنحل بخاتمة قوية. وهذا التدرج اساس كل تأليف وبناء فني .

٥ - التكرار

وهو مما يقوي الوحدة والتمركز . ويظهر في تناوب الحركة والسكون او تكرر الشيء على ابعاد متساوية . وفي ترديد لفظ واحد او معنى واحـــد وهو الترجيع : ترجيع البداية في النهاية ، ترجيع القرار في الغناء ، رد العجز على الصدر في الشعر ، ترجيع النوتة الواحـدة في الموسيقى والعود المتواتر الى شيء بعينه . والتكرار كثير الشيوع في الفن وقلما نجد اثراً فنياً لا تتكرر فيه اجزاء متقاربة او متباعدة .

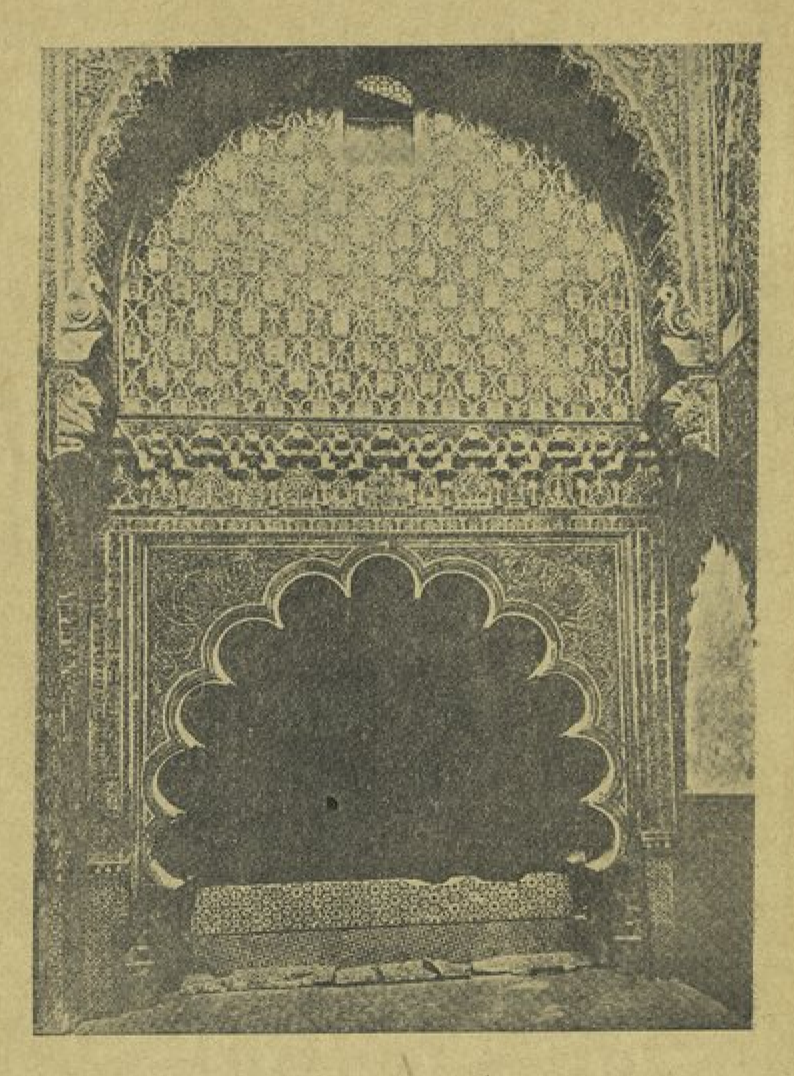
ومنه الترجيع المتسق Rythme ويعني في الاستاطيقى « التكرر الموزون لوضع او مركز قوة في حركات الرقص او اصوات الموسيقى او تفاعيل الشعر »[١] فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعـة توقف الحركة امام حاجز ثم استئنافها ، وجماله قائم في لذة الانتظار لما نستبق حدوثه . وهو في الطبيعـة كثير الشيوع يظهر « في حركة القلب انقباضاً وانبساطا، وسير الدبابات تقلصاً وتمدداً، وحركة الامواج مداً وجزراً، وتناوب الليل والنهار، وتعاقب الفصول حراً وبرداً، وفي ضربة الحطاب انقضاضاً فارتداداً، وضربة السوط والمجذاف. وهو قانون الحركة والشغل وقانون الحياة : انبساط وانقباض ، شهيق وزفير ، نوم وسهر . ذلك لان كل جسم يحتاج الى فترة الراحة بين حركتين ، والحركة الدائمة غير ممكنة »[٢] .

والترجيع المتسق شديد الشيوع في الموسيقى حيث تتكرر اصـــوات طويلة مترددة بين القصيرة ونبرات قوية بارزة بين اخرى خافتة ، وفي الشعر حيث تتكرر التفاعيل البارزة الطويلة المقاطع بين اخرى قصـيرة المقاطع. والترجيع المتسق اساس الحركة في الفنون الشكلية يظهر في تمـاوج الخطوط والتفافها المنتظم

---

(١) ص ١٥٧ من Puffer, E. Psychology of Beauty

(٢) ص ١١١ — ١١٥ من Essai sur le sentiment esthétique



المحراب في مسجد قرطبة

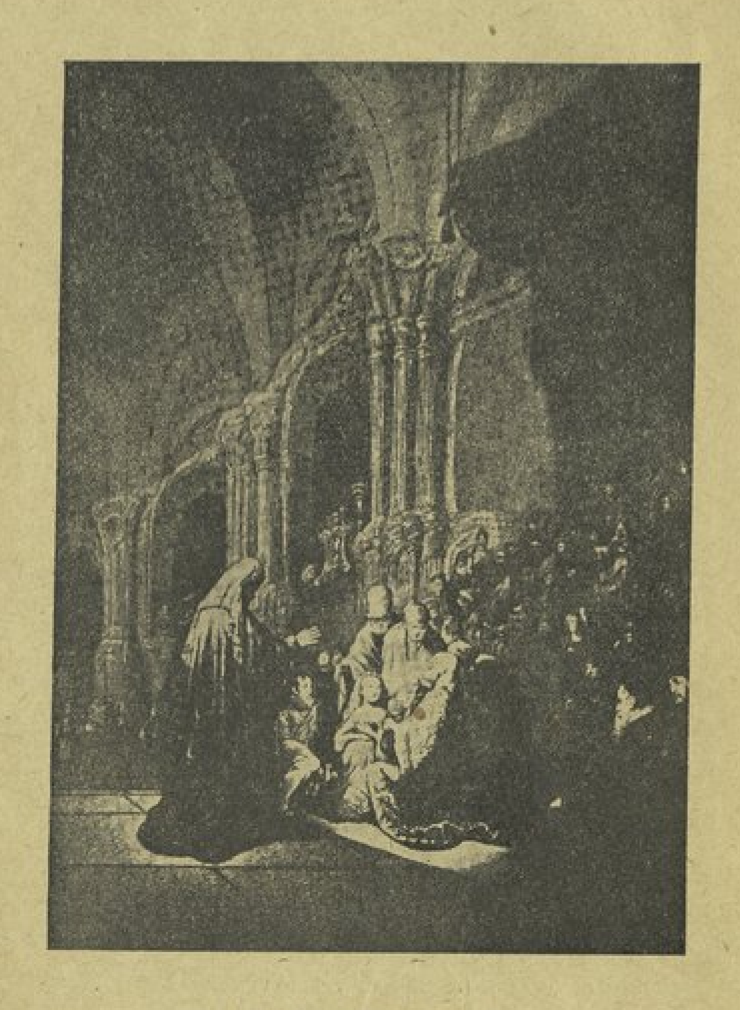
مثال من الاتساق او ترجيع الخطوط والاشكال
بصورة منتظمة مريحة للنظر

وتكررها المتسق بشكل يريح النظر ويشير الى الحركة والحياة.

كل ما مر بنا من علامات الجمال يدخل في باب الوحدة. ولا نخطىء اذا قلنا ان بين الانواع التي ذكرناها ما يعد في باب الوحدة والتنويع في آن واحد: فالتنويع في التناسب حين تتكرر الاشكال بحجوم مختلفة، والتنويع في التوافق حين تتلاءم الاشكال والالوان والاجزاء دون ان تتماثل، والتنويع في التوازن حين يتقابل شيئان دون ان يتساويا، والتنويع في الحركة المتسقة او الترجيع المتسق حين تتكرر الخطوط متساوية في طولها او متدرجة ويفصل بينها ما يخالفها. ومن هنا نرى كيف يؤلف التنويع جزءاً من الوحدة ويدخل في اصول الجمال. فالضرب على وتيرة واحدة مستهجن لانه متعب ممل، ولذا نجد عبارات القول تتنوع بين طويلة وقصيرة، خبرية وانشائية، والالفاظ بين جزلة ورقيقة، والفقرات بين موجزة ومطولة، كما تتنوع الالوان والخطوط والحركات والاصوات والحروف وفواتح الجمل.

ومن هنا نرى لماذا يعرفون الجمال بقولهم «سكون حي» او «هدوء نشيط» او «ما يثير النشاط الهادىء» لأن الجمود التام هو الفراغ والعدم او النوم المغناطيسي المصطنع الذي لا يرافقه احساس ولا متعة. والنشاط الهائج غير جميل لانه ازعاج لصاحبه ومعاينه. كذلك الجمال حرية مع قيود لان الحرية المطلقة هي الفوضى والتهور. وهكذا يكون الجمال سكوناً يرافقه نشاط، وحرية ترافقها حدود اي وحدة مع تنويع.

ومن وجوه التنويع على غير اخلال بالوحدة مبدأ التقوية وهو ابراز احد الاجزاء اكثر من الاجزاء الاخرى شرط اتفاقه او تلاؤمه مع المجموع. فالتقوية في اللوحة الفنية تجمع اجزاء ثانوية حول مركز رئيسي او بروز النور في مكان اكثر مما في الآخر. والتقوية في المسرحية تظهر في الابطال والاشخاص البارزين وفي الازمات والمواقف البارزة التي يتجمع فيها التأثير. كذلك في القصائد يحلق الشاعر في بعض الاجزاء ويواتيه الالهام فيأتي بالشعر الصافي. ولكل اثر فني مركز تتجمع فيه القوة ويلفت النظر، ففي البناء وفي التطريز تتجمع الجاذبية حول المركز



لوحة لرامبراندت يظهر فيها
شدة التضاد بين النور والظل

وفي الاطراف ، وبينهما فراغ يمثل فترة الراحة . وذلك لان النظر اول ما يتجه الى المركز فيطيل الوقوف عليه ثم يرتاح قليلاً قبل ان يتجه الى الاطراف . ولهذا كانت الزركشة المفرطة التي لا يتخللها فراغات مزعجة للنظر ضعيفة الفن . وعليه يعيبون في الفن العربي افراطه في الزركشة .

والتمركز او التقوية وسيلة راحة وتنويع بشرط ان لا نفرط في ابراز شيء على حساب غيره . فلو جعل البناء واجهة البناية من الرخام وامعن في تجميلها واهمل باقي الاجزاء اهمالاً سيئاً فقد اساء الى الوحدة وخالف الذوق . والامرنفسه يصدق على الشاعر الذي يبدع في مطلع القصيدة ويهبط في باقي ابياتها .

ومن انواع التقوية التضاد لان « الضد يظهر حسنه الضد » وهو التضاد بين النور والظل في التصوير . وبين شخصيات روائية كما بين لورل وهاردي ، عطيل ودسدمونه ، فاوست ومرغريت . وبين لون الاساس والوان الموضوع في الصورة بان يكون الاول زاهياً والثانية قاتمة او بالعكس . ومن انواعها التكرار - كما مرّ - وهو إلحاح الفنان في ابراز جزء او عبارة بتكراره والرجوع اليه .

ومبدأ التقوية كثير الشيوع عند المصورين الانطباعيين الذين يبالغون في إبراز الميزات الجوية في الطبيعة اي النور واللون ، بينما الحديثون منهم يبالغون في إبراز المعاني التي وراء الاشكال فيبعثون في الجوامد دلائل الحياة ويصورون الازهار ضاحكة ، باكية ، متألمة ، مرحة او مفكرة .

وقد يضيق بنا المقام لو اردنا تعداد جميع ما يمكن ذكره من علامات الجمال او ما يسمونه بالوسائل الاستاطيقية فهناك من يجعلون اهمية كبرى لطريقة استعمال الخطوط في الآثار الفنية ، فيقول بعضهم ان الخط المنحرف هو خط الجمال وانه اجمل من المستقيم لانه يوافق حركة العين المستديرة ولانه اكثر قابلية للتنوع وهو يبهج النظر بتموجه والتفافه . لكن مسألة الخطوط مختلف فيها . كذلك يختلفون في موضوع موافقات الالوان والاصوات ومعانيها . ويرى «بورك» الباحث الانكليزي ان صفات الجمال هي دقة الخطوط والاجزاء ولطفها واستدارتها وتدرج حجمها

ونعومة ملمسها وقد بنى رأيه هذا على ميزات الجمال النسائي [1] .

نقف هنا في تعداد الميزات المحسوسة للجمال – وهي طريقة الفنانين – على ان نحدده في الفصل التالي من زاوية الفلاسفة والسيكولوجيين .

---

(١) ص ٧٥–٧٧ من The Works of Edmund Burke, vol. I (N.Y. Harper & Bros. 1860)



تعريف الجمال

عند الفلاسفة والسيكولوجيين

•

الجمال عند افلاطون هو الصلاح والفضيلة ، وهو كذلك عند افلوطين وتولستوي. وهو الكمال عند المثاليين الذين يجعلون للجمال مقياسا او مثلا اعلى من الكمال الخلقي او الحسي . ويرد خصومهم قائلين : نحن مع تسليمنا بان في الصلاح جمالا وبان الجمال الخلقي لا يقل حسناً عن الجمال الحسي ان لم يفقه، لا نستطيع الاقرار بصحة هذا التعريف اولا لأن الناس في كل مكان وزمان قد اختلفوا حول تحديد الصلاح المطلق وعجزوا عن ان يضعوا مثلا اعلى للكمال. فالمثل الاعلى للاخلاق يختلف باختلاف البيئات والعصور. وكذلك المثل الاعلى للجمال الطبيعي. فقد نرى في بعض الوجوه غاية الفتنة دون ان نرى فيها اتفاقا مع المثل الاعلى المتعارف للجمال . ثانياً لأن من القبح الطبيعي ما يصبح في الفن مصدر جمال ومن القبح الخلقي ما يكون مادة حسنة للفن كما نجد في القصص والمسرحيات الواقعية الاسلوب. فالسرّ في كمال الاخراج لا في كمال المادة . ونظرية توحيد الجمال والصلاح اصبحت اليوم مردودة ومثلها نظرية المثل الاعلى للجمال الحسي .

يحدد « كنت » الجمال على النحو التالي : « هو ما يرضي الجميع بدون سابق تصميم او قاعدة يقاس عليها » ، « وهو شكل غائية الشيء بدون ان تتمثل فيه غاية ما [١] . » وهو وسيلة الاتفاق بين العقل والحس او بين الخيال والادراك، اتفاقاً حراً ذاتياً كأنما العقل يجد في الجميل ضالته المنشودة دون ان تكون فيه صورة

---

(١) ص ٥٥،٦٧،٦٠،٩٦،٩٦ من Kant's Critique of Judgment اي ان الجميل يظهر لنا كأنه يحقق غاية فيه ويطابق فكرتنا عنه وليس هناك غاية ولا فكرة سابقة.

سابقة لماهية الجمال . والجميل – مع كونه محسوساً – يمثل للعقل صورة اكتمال ،صورة مثالية تملأ فراغه وتروي تعطشه الى صور الكمال واللانهاية المحسوسة . لماذا ؟ لانه رغم كونه صورة محسوسة ، يتميز بصفات الصور العقلية المجردة ، اي ان الحكم فيه شامل كوني ينطبق على الجميع ، خالص لانه يرتكز على الصورة دون ان يشترط وجودها الفعلي ، حرّ لانه مجرد من فكرة المنفعة او الفائدة العملية وحر مجرد من قاعدة يقاس عليها ، والجميل وحده في عالم الحسّ يقوم بهذا الدور ازاء العقل فهو جسر بين العقل والحس [1] .

ويزيد شلر معززاً قول « كنت » : ان الجميل لا يرتبط بصورة او قاعدة او مثل أعلى يجب بلوغه بل هو حر تام الحرية ومعاين الجمال ايضاً حر بمعنى انه لايطلب الوجود الفعلي للشيء الجميل لكي يتاح له امتلاكه [2] .

نلاحظ في تحديدات كنت وشلر الامور التالية :

اولاً – حرية الجمال من قاعدة سابقة يقاس عليها .

ثانياً – حريته من الغاية العملية او النفعية .

ثالثاً – الحكم فيه شامل كوني ينطبق على الجميع .

رابعاً – انه صورة اتفاق بين العقل والحسّ او بين ما يُتخيل وما يُرى .

اما حرية الجمال من قاعدة سابقة فأمر غير مختلف عليه كما بينا في مطلع هذا البحث . وبينما يميل « كنت » في بعض اتجاهاته الى تقييد الجمال بالقاعدة الاخلاقية نرى المذاهب التحريرية تنكر عليه كل قيد . وهو موضوع سنعود اليه في بحث وظائف الفنّ .

وحرية الجمال من الغاية العملية تقابل ما يسمونه مبدأ الفن للفن ويكاد يُجمع عليه الباحثون كما سنبينه في مكان آخر [3] فالفن مقصود لذاته ولهذا شبهوه باللعب لانه كاللعب مجرد عن الغاية ولا نستثني منه الا فن البناء الذي يرتبط بالفائدة

---

(١) الشرح لأثل بيفر ص ٤٠ – ٤١ من Psychology of Beauty

(٢) ص ٤١–٤٥ من المصدر السابق .

(٣) فصل « وظائف الفن » .

العملية . لكن حرية الفن تعني ان لا يطغى على الفنان اية فكرة نفعية في حين العمل بل عليه ان ينصرف الى فنه ويستغرق فيه حتى ينسى كل ما عداه حتى نفسه . وهذا المبدأ مع انطباقه على الفن بصورة عامة لا ينطبق على الطبيعة لأن الجمال الطبيعي في الانسان والحيوان والنبات ذو غاية عملية ذات علاقة بالجنس .

اما شمول الحكم الجمالي وانطباقه على الجميع فيفترض امرين : اولاً وجود حس استاطيقي عام او بديهة خاصة لفهم الجمال وهو افتراض يلاقي اعتراضاً عند الباحثين الذين يرون ان فهم الجمال لا يقتضي سوى البديهة العادية المبنية على الاختبار والتثقيف [١] ثانياً ، يفترض وجود الذوق العام اي الاتفاق النسبي بين جماعة من الناس على الأحكام الجمالية وهو اتفاق ممكن ولم يتصدّ احد لانكاره .

وقد شرحنا معنى الاتفاق بين العقل والحس بقولنا ان العقل يشعر امام الجمال كأنما وجد ضالته المنشودة او رأى ما ينطبق على خياله دون ان تكون فيه صورة معينة للجمال . وهنا يجعل « كنت » دوراً اول للعقل في الشعور الاستاطيقي ويوافقه على ذلك انصار المذهب العقلي الذين يرون فيه ما يدعم نظريتهم القائلة ان اللذة الاستاطيقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثر عادي [٢] .

ومن التحديدات الفلسفية قول شلنغ : الجمال هو توازن القوى الواقعية والمثالية ، اتحاد الطبيعة والذات ، هو المطلق . ومن التحديدات الصوفية قول هجل : الجمال مظهر الفكر او الحقيقة او المطلق للحس . والأثر الفني جزء من العالم اللاواعي لكنه عمل الانسان ، الواعي فهو تلاقي الوعي واللاوعي وصورة اتحاد الطبيعة والذات ومظهر الذات العليا التي تعي نفسها بالتجربة الاستاطيقية .

---

(١) فصل « اثر الجمال في النفس » .

(٢) ان تعريف العقاد للجمال بالحرية ــ كما ورد في الفصل السابق ــ يستند على الارجح الى اقوال كنت وشلر في الموضوع . وهذه الحرية تتفرع كما يلي : حرية النمو والاكتمال في الطبيعة لأن كل عضو حي يمنع من النمو الكامل يتعرض للتشوه . وحرية الجمال الفني من قاعدة تقيد الفنان ومن غاية عملية تحدد معانيه . وايضاً حرية التذوق من قاعدة يقيس عليها ومن شهوة الجميل الذي يعاينه .

ومعنى قول هجل ان الجمال مظهر الله على الارض ويجب ان يكون كذلك في الفن ولذا كان الفن بالضرورة مثاليا . وهو رأي متأثر بمثالية افلاطون ونظريته في المُثُل . اما تحديد شلنغ فهو متأثر بقول « كنت » ان الجمال جسر بين العقل والحس او بين المثالية والواقعية لانه يجمع بين صفات الصور المحسوسة والصور العقلية المجردة .

لقد اتيت على اقوال المشاهير في الموضوع ولن أتورط في مجاهل التحديدات الاخرى الفلسفية ، فهي اطول من ان يستطاع سردها وليس في ذلك كله غناء لان لكل من الفلاسفة رأيه الذي يغلب فيه الغموض على الوضوح ويخالف فيه احد الأئمة لينحاز الى رأي غيره مع بعض التعديل والتحوير .

اما السيكولوجيون فيعرّفون الفن والجمال بواسطة اثرهما في النفس . وفي عامة تحديداتهم يتفقون مع الآراء الفلسفية المشهورة :

« الفن مملكة متوسطة بين الحقيقة والخيال ، بين الميول الفاعلة العاملة والميول الانفعالية او الانكماشية ، بين الانطواء والانتشار . »[1]

« ليس الجمال كمالا لكن للجمال قدرة ثابتة على خلق الحالة الكاملة ، وهي اتحاد النشاط مع الراحة »[2] .

« اداة التعبير في الفن هي الرمز ، وهذا يقيم بين مختلف نواحي العقل نوعاً من التلاؤم الذي لا مثيل له . »[3]

في هذه الاقوال وغيرها نلاحظ اشارة السيكولوجيين بصورة متواترة الى حالة الانسجام او التلاؤم التي يخلقها الفن في نفس الفنان ونفس المتذوق . هذا التلاؤم الذي عبر عنه « كنت » بقوله : اتفاق بين العقل والحس . وشلنغ بقوله : توازن القوى الواقعية والمثالية .

ويقول بودوان : « الجميل هو موضوع اشتياقنا حين ننقطع عن اشتياقه

---

(١) ص ٢٦٣ من Psychanalyse de l'art

(٢) ص ٥٦ من Psychology of Beauty

(٣) ص ٢٢٨ من Bawdouin, Psychanalyse de l'art

ونتراجع امامه متأملين مدهوشين »[1] وهو عين ما قاله شلر في حرية معاين الجمال من شهوة الامتلاك .

***

نستنتج مما مر بنا اولا : ان الباحثين قرنوا الفنون الجميلة بالجمال كأنه صفة لازمة لها . ثانياً : قد توارد في وصفهم لطبيعة الجمال ذكر الوحدة والحرية والتوازن والانسجام وفي ذلك نلاحظ التشابه بين تحديد الفن وتحديد الجمال : كلاهما تعبير حر ، وكلاهما مصدر راحة ونشاط ووحدة واكتمال في قوى النفس .

فالفن الجميل والجمال واحد . او هو احد مظهري الجمال في الكون واكملهما .

مفهوم

(١) ص٢٥٥ من المصدر السابق .

جمال الطبيعة وجمال الفن

●

جميع الوسائل الاستاطيقية – او علامات الجمال – التي مرت بنا ، قد نجدلها مقابلا في الطبيعة . اما الفرق بين نوعي الجمال فهو ان جمال الفن اتم من جمال الطبيعة لان الفن ينتخب ويؤلف ، وجماله واعٍ متأثر بالصنعة بعكس الطبيعة اللاواعية . وقيمة الفن ذاتية – لنفسه – بينما لجمال الطبيعة قيمة عملية نفعية . والجمال في الطبيعة يقوم عادةً على اكتمال الاجزاء وصحة التكوين ، والجميل فيها هو المخلوق السوي الخالي من الشذوذ. اما الفن فيمتاز بميله الى الابداع وارتياحه الى الطرافة والاغراب والانحراف عن الاصل ، بينما الطبيعة تنفر من الشذوذ ، والجميل فيها هو الشائع الكثير التوارد .

ومع هذا قد يُستحسن الشذوذ حتى في الجمال الطبيعي . فمن الوجوه ما يزيد جمالها انحرافٌ او غرابة في الشكل كغمازات الخدود والذقن او تكسر الاجفان. ويكون الجمال الغريب (Exotique) مستحسناً في غير بيئته .

وجمال الفن يمتاز بالايحاء او القوة على اثارة الفكر والعاطفة والخيال بصورة لا تتوصل اليها الطبيعة ، وذلك لما يتضمنه من عنصر انساني وعمق وتعقيد وسائر ما نسميه باللغة الخفية التي بدونها لا يقوم فن .

والفن بفضل هذه اللغة الخفية يستطيع ان يخلع على القبح الذي في الطبيعة جمالاً فتمثال « الخطيئة الذابلة » لرودين جميلٌ رغم قبحه في الاصل وذلك لما يتضمنه من تعبير قوي مثير عن معاني التحول والفناء .

كذلك صور بودلير الصاخبة الحادة ، « زهرات الشر والسأم والرذائل المترفة» يضفي عليها فن الشاعر وفلسفته الشخصية جمالا يحرك اعماق النفس . والمرأة الفاتنة هي التي يُغنيها الفن في حركاتها ونطقها وحديثها عن كل جمال طبيعي .

أثر الجمال في النفس

●

ان استعداد الناس لتذوق الجمال مختلف شديـــد الاختلاف . فمنهم من لا يستطيعون هذا التذوق لانعدام ثقافتهم او لضعف استعدادهم . وقد يتذوقون جمال الطبيعة دون جمال الفن اذ ينغلق عليهم فهم النوع الثاني لما يتضمنه من غرابة او غموض . وايجاب الناس امام الجمال انواع ودرجات فقد يقتصر على المتعة الانفعالية او يكون مجرد تأثر وهياج، وهذا اذا جاوز حداً ما قضى على التذوق [١] او يكون نشوة صوفية واستغراق النفس في الشيء الجميل واتحادها به على طريقة « مذهب الاندماج » الالماني (Einfühlung) : « نحن نندمج في الجميل الذي نعاينه فنهتز مع الاوراق ونهب مع الرياح ونتصاعد مع الاسهم النارية التي تشق الهواء » [٢] او كما يقول غويو : « لكي نفهم منظراً طبيعياً يجب ان نتحد به فنهتز مع شعـــاع الشمس ونرتعش مع شعاع القمر في ظل المساء . » [٣]

يرى الهيدونيون ، اصحاب مذهب اللذة ، ان كل لذة ، حسية كانت ام عقلية، هي لذة استاطيقية. ويخالفهم العقليون ، ومذهبهم في الفلسفة الحديثة اكثر شيوعاً [٤] فيقولون بلسان دي غرامون ليبار: ليست العاطفة الاستاطيقية لذة جسدية ولا تأثراً عـــادياً مبتذلاً ولا احلاماً عاطفية تذوب رقةً ولا نشوة صوفية ولا غيبوبة ولا

---

(١) يرى (شوبنهور) ان الانسان يستطيع ان يتحرر تحرراً تاماً مـــن حكم الارادة حين يستغرق في التأمل في الجمال على شرط خلو ذلك التأمل من ثورة عاطفة هائجة (ص ٢٦٥ من « المدخل الى الفلسفة » لأزفلد كولبه) .

(٢) ص ٧١ من Essai sur le sentiment esthétique

(٣) ص١٦٨ من المصدر السابق .

(٤) تعتبر لذة العقل ارفع من لذة الحس اولا لانها تنحصر في الانسان العاقل. ثانياً لانها غير ممكنة قبل سن البلوغ واكتمال القوى النفسية فهي تستدعي مقداراً من الرقي العقلي . ثـالثاً لانها اصعب منالا من اللذة الحسية باعتبارها مبنية على التفكير رابعاً لان لذة الجسد وقتية . اما لذة العقل فتحيا في الذهن ذكرى او أملا . رابعاً لان لذة العقل اطول اجلا ترافق الانسان حتى في اطوار الهرم والضعف بعكس الاخرى .

اوهام السوبرمان . لكنها لذة قائمة على استعمال العقل المتفتح وفقاً لقوانين طبيعته ، هي متعة الفكر النامي المتسع في صوره الاساسية متصلاً اتصالاً قوياً بعقل آخر ، يحفزه الجهد والارادة العاقلة المنضبطة [1] . هي اللذة المجردة التي يشعر بها العالم حين يضع قانوناً طبيعياً ، والروائي الذي يرسم شخصاً من اشخاص قصته ، والكاتب المسرحي الذي يتتبع تطور تأليفه . هذه اللذة نفسها يشعر بها معاين الفن في ظروف معينة [2] . ولذلك شروط :

اولاً : ان تكون اللذة حرة مجردة من اي غرض ذاتي او رغبة في امتلاك الجميل [3] وبهذا المعنى يكون التذوق لذة رفيعة تنتفي معها كل شهوة او اشتياق لان الشهوة مثار قلق او الم نفساني ، والشعور الاستاطيقي ينفي القلق والاضطراب لانه مصدر راحة واكتمال . وفي هذا يقول السيكولوجيون : الجميل هو موضوع اشتياقنا حين ننقطع عن اشتياقه ونتراجع امامه متأملين مدهوشين [4] .

ثانياً : هناك عوامل نفسية انفعالية تدفع العاطفة الاستاطيقية الى الظهور وتمهد لها . أهمها المشاركة الشعورية (اي شعور الانسان مع الانسان) وبواسطتها تتصل بنفسية الفنان وتتحد واياه . ويحدد « ريبو » هـذا الشعور بقوله : هو في الاصل حركة فيزيولوجية وميل الى تكرار حركة او حالة او عمل نعاينه في شخص آخر [5] . وهو شعور انساني يثير اللذة الاستاطيقية امام الاثر الفني الذي صنعته يد الانسان وامام اعمال التضحية والبطولة والسمو الخلقي التي تعد آثاراً فنية من طراز رفيع ، وامام المناظر الطبيعية التي امتدت اليها يد الانسان لتقيم في ظلالها كوخاً او حديقة فاضافت الى جمـال الطبيعة جاذبية العنصر الانساني . والذين يشخصون الطبيعة وينظرون اليها نظرة رمزية يحسون امامها بالمشاركة الشعورية وان هي خلت من اي اثر انساني .

---

(١) و (٢) ص ٥٥ ـ ٥٨ من Essai sur le sentiment esthétique

(٣) ص ٥٥ من Kant's Critique of Judgment

(٤) ص ٢٥٥ من Psychanalyse de l'Art

(٥) ص ٦١ من Essai sur le sentiment esthétique

ومن الانفعالات التي لا بد منها لاثارة العاطفة الاستاطيقية عملية الانتباه وهي جهد شعوري تقوم به الاعصاب فتحصر الاهتمام بشيء واحد بصورة متدرجة ثابتة يسعفها التنويع . والانتباه سبيل الفهم والتذوق وله اهميته في الموسيقى .

والانفعالات جميعها بصورة عامة والتأثرات من حسية او عقلية لا تخلو من متعة وهي بذلك تهيء النفس للذة الاستاطيقية فيكون الشعور اولى خطوات التذوق واولى درجات الفهم . والواقع ان مقداراً معتدلاً من الانفعال يفتق الذهن ويثير الخيال ، ولكن اذا طغت الانفعالات على الموقف وساد الغلو العاطفي امتنع عمل العقل وقضي على اللذة الاستاطيقية .

والخيال من مثيرات العاطفة الاستاطيقية كما انه نتيجة من نتائجها ويحتوي على لذة الابداع لانه يقوم بتكميل فكرة الفنان او بخلق فكرة جديدة مستوحاة منها.

ثالثاً : هناك شروط يجب ان تتوفر في معاين الجمال ليستطيع تذوقه . اما من الناحية النفسية فاحساس دقيق وحرية في الذهن وعادة التأمل والتفكير وهي الحالة التي نسميها « فتوة القلب ونضج الفكر » . اما من الناحية الجسمية فراحة وانبساط نسبي وفراغ من المشاكل المادية والحاجات المباشرة . [1]

***

كيف يُدرَك الجمال ؟ ولماذا يقتصر ادراكه على الانسان ؟ يرى « كنت » ان ادراك الجمال امر شامل يعمّ جميع الناس فاذا قلنا « هذا جميل » يستتبع قولنا موافقة الجميع عليه . وهو لهذا يزعم بوجود قوة بديهية على ادراك الجمال . ويتفق معه عدد من الباحثين على القول بهذه القوة البديهية لكنهم يختلفون في تحديدها فان « كنت » يجعلها من نوع ميتافيزيقي قائم بنفسه . كذلك اصحاب مذهب الاندماج الالماني (Einfühlung) يقولون بقوة خاصة من نوع صوفي مطلق يُدرك بها الجمال . ويعارضهم دي غرامون ليبار وهو من اتباع المذهب العقلي في الفلسفة ومن اساتذة المدارس الحديثة فهو ينكر وجود القوة البديهية الخاصة لكنه يقول ببداهة عملية

---

(١) ص ١٨٧ من Essai sur le sentiment esthétique

نسبية غير مطلقة [1] ويشرحها بقوله انها بداهة عادية وفهم سريع للجمال يصدر عن العادة والاختبار وغنى الذهن بالمعارف والمثل العليا ، وليست من نوع نظري مجرد يعتوره الابهام.[2] فيكون حينئذ مردّ العاطفة الاستاطيقية في عناصرها الفيزيولوجية الى الدماغ كسائر العواطف العليا ، وتكون مظاهرها العقلية التأمل والفهم والخيال والتأويل والمشاركة العاطفية . والادراك من هذا النوع يكون بطبيعة الحال مقصوراً على الانسان لانه امر عقلي . ولنقف قليلا عند هذا التعريف :

١ ـ اللذة الاستاطيقية العقلية هي تأمل في محاسن الطبيعة وتعاقب الفصول واستخراج المعاني والعبر من هذا التأمل . فالمتذوق يقرأ في الطبيعة آيات الحكمة والعبقرية او يرى فيها عواطف وشعائر انسانية،فهنا منظر ضاحك اوعبوس وهناك منظر مهيب او ناعم رقيق . وما العواطف الا صدى لشعائره واحواله النفسية [3] أو ينحني امام الجلال الذي ينبعث من جبالها ووهادها وقفارها وبحارها وما فيها مِن توافق او تضاد ، من وحشة او أنس ،من الوان واشكال وحركة او سكون.

يقول غويو : نحن نحس باللذة الاستاطيقية (او الجمال الاستاطيقي) على ظهر حصان راكض او في زورق يشق بنا الامواج ، او حين ندور على انغام الوالتز . هذه الحركات تستحضر فينا ما يشبه فكرة اللامتناهي والحياة المتدفقة والرغبة التي لا حد لها مع ميل الى احتقار الفردية والاندماج بالكليات [4] .

٢ ـ هذه اللذة هي انطلاق الخيال امام الفن ـ امام الموسيقى والتصوير والشعر والبناء ـ وازدحام الصور في ذهن المتأمل ، وانتقال الفكر الى عوالم مليئة بالبهجة كما انطلق خيال البحتري امام الاثار فعاد بالذكرى الى مجلس كسرى في ايوانه ، ورأى الوفود ضاحين حسرى والقيان يرجحن بين حوّ ولعس.

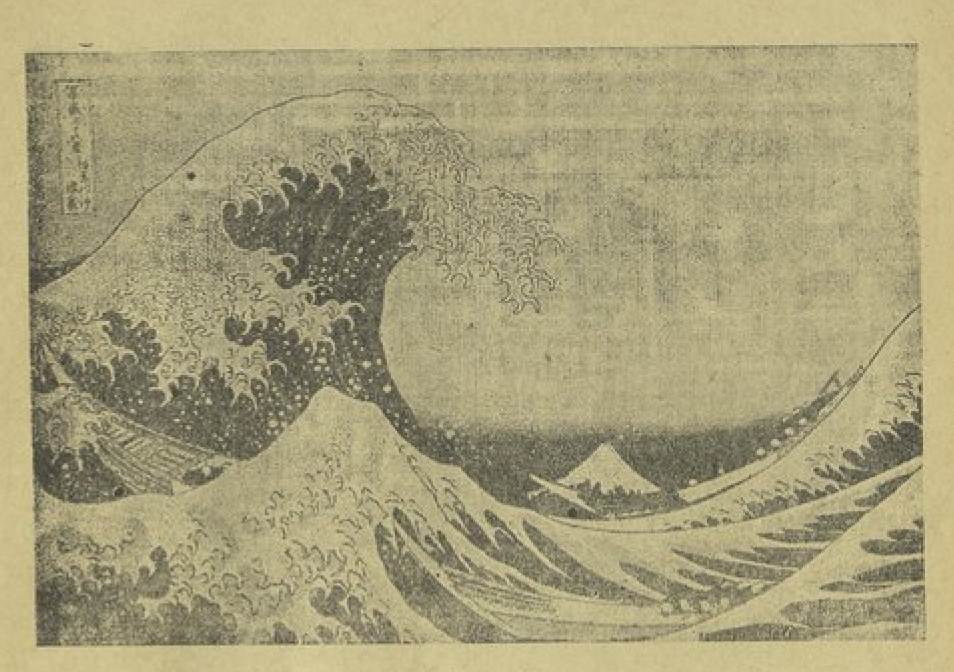
---

(١) وهي غير بديهة الفنان التي شرحها برغسن وزعم بتفوقها على العقل . فبديهة الفنان تأليف وبديهة المتذوق تحليل (المصدر السابق ص ٧٣)

(٢) ص ١ ـ ٧ من المصدر السابق .

(٣) لقد وجد امرؤ القيس الليل طويلا ثقيلا كموج البحر يرخي سدوله عليه بانواع الهموم وما الليل الا حالة نفسه الشاكية . او ربما كانت الشكوى تقليداً عند شعراء العرب .

(٤) ص ١٣٥ من Essai sur le sentiment esthétique



الموج للفنان الياباني هوكوساي

•

لكن الخيال الاستاطيقي ليس ذهولا ولا مجرد ذكريات رجعية نستعيد بها الماضي، ولا احلاما كسولة على طريقة الراعي وجرة السمن بل هو خلق الجديد وبناء للمستقبل، وهو كباقي عناصر التذوق الاستاطيقي، نشاط عقلي يقود غالباً الى النقد المبتكر او يحفز قوى الابداع في من اوتي الموهبة الفنية.

٣ – والعاطفة الاستاطيقية ايضا فهم المعاني التي تشف عنها الاشياء في الطبيعة او في الفن. كان « كورو » يرى الحنان منتشراً على رؤوس الاشجار وعشب المروج وسطوح البحيرات ، اما « ميليه » فرأى في الطبيعة ألماً وتجلداً ... وفي تماثيل رودين ما يشعر بضيق الروح المربوطة بالمادة وسعيها الى التفلت والانطلاق : في « بورجوازيي كاليه » نرى النفس المأخوذة بفكرة الخلود السامي تجر الجسم المتردد وكأنها تصيح به : « انك تتردد ايها الجيفة !! » [١].

(١) من كتاب رودين L'Art ٢٣٠ – ٢٤٨

هذه هي النظرة الفنية الى الطبيعة والفن ، وليس ذلك بالامر السهل ولا هي في متناول كل فرد . لانها توسع في المعنى وقراءة من خلال السطور تنفذ الى قلب الاشياء وقد تتعدى مقصد الفنان . يحكى ان بعض النقاد شرح بيت ابي نواس :

ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر !

بقوله : « اراد الشاعر ان يتلذذ بذكرها كتلذذه بطعمها » فقال ابو نواس عندما سمع بهذا التعليق : « والله لقد فطن الى معنى لم يخطر لي ببال . »

٤ – كذلك العاطفة الاستاطيقية تأويل ، وهو التفهم الواعي العميق الناتج عن اعادة النظر في الاثر الفني . وبواسطة هذا التفهم يتذوق السامع تنافراً موسيقياً في موقعه وان لم تستحسنه الاذن [١] .

٥ – وهي ايضاً مشاركة شعورية وقد ذكرت كعامل من عوامل العاطفة الاستاطيقية . وهي كذلك جزء منها لانها مشاركة الفنان في جهده ومرافقة تطوره العقلي وتتبع نجاحه بسرور وغبطة خالصة من اي غيرة او حسد . ولهذا يكون درسنا لاحوال الفنان وظروفه وبيئته سبباً لزيادة الفهم والتذوق .

والخلاصة ان العاطفة الاستاطيقية راحة وانبساط ولذة رفيعة تبدأ بالتأثر والانفعال وترتفع الى التأمل والفهم والخيال . فهي متعة عقلية ولذة نشيطة وليست حالة كسل او جمود ولا لذة فارغة مبتذلة ولا هي غيبوبة من صنف النوم المغناطيسي . وهذا ما عنته اثل بفر بقولها : « نشاط مريح » او « راحة نشيطة » وهذا التعريف اكثر شيوعاً وادنى الى الصواب لانه ينفي التهور العاطفي والغلو الصوفي ويجعل اثر الجمال في النفس مماثلا لطبيعة الجمال نفسه : توازن وانسجام .

ونحن إذا رجعنا قليلا الى الوراء وألقينا نظرة على ما مر بنا انتهينا الى نتيجة : ان ما يشرطونه في الفن والفنان يشرطونه ايضاً في متذوق الفن . فالانتاج الفني يصدر عن توازن وانسجام في نفسية الفنان ، والجمال يعرف بانه توازن وانسجام في الخطوط والاصوات والالوان ، واثره في النفس توازن وانسجام . والانتاج الفني نشاط عقلي قائم على العاطفة والخيال والفكر ، والتذوق ايضاً نشاط عقلي ووجداني

(١) ص ٢٥٥ من Essai sur le sentiment esthétique

معاً . واللذة الاستاطيقية واحدة في طبيعتها عند الفنان ومتذوقه . والغلو العاطفي يخمد التذوق كما يخمد الالهام الفني . كذلك الحرية شرط في الجميل نفسه وشرط في الفنان وفي متذوق الفن .

فكان التذوق يرفع صاحبه الى درجة الفنان نفسه . وانها لمن نعم الحياة عند العاديين من البشر ان يستطيعوا بواسطة التذوق ان يتصلوا بالفن والفنان هذا الاتصال القوي العميم الذي ينقلهم الى الفن او ينقل الفن اليهم . وعلى هذا قيل : ان اطالة النظر في الشيء الجميل تعكسه في نفوسنا ووجوهنا كما انعكست صورة الوجه الحجري العظيم في وجه بطل قصة هوثورن الخالدة [١] .

تقول أثل بفر : الجميل هو الذي يخلق في متذوقه حالة وحدة واكتمال هي انعكاس لصفات الجميل كما شرحها الفلاسفة : مظهر الذات العليا التي يتجلى فيها اتحاد الطبيعة والذات وتلاقي الواقعي والمثالي [٢] .

ويقول « آلان » بعبارة اوضح : « من أعجب بشخص فهو مثيله » . Admirer c'est égaler ، ومن هنا كانت بعض الاديان ترفع الانسان الى مماثلة الالوهية فتقول ان الله خلق الانسان على صورته وبهذا تصبح عبادة الانسان لخالقه حباً وتذوقاً لا خوفاً وعبودية . كذلك التصوف يرفع العبادة والتأمل الى درجة الحب والتذوق ويسمو بالمتصوف الى حالة مماثلة لموضوع الحب اي الله . لان الاعجاب الخالص هو المشابهة كما قال « آلان » بشرط ان يكون هذا الاعجاب صادراً عن الفهم والاخلاص .

---

(١) هي قصة ولد عاش في قرية منفردة في الجبال وكان بيته يواجه صخرة عظيمة ذات شكل غريب يشبه وجه انسان مهيب الطلعة مسترسل اللحية ، وقد طال تأمل الولد في هذا الوجه الجذاب حتى انطبعت صورته في ذهنه واتخذه مصدر وحيه . وبمرور السنين ظهرت ملامحه في وجه الفتى فرأى الناس فيه صورة طبق الاصل لذاك الوجه الحجري العظيم .

(٢) ص ٤٩ ـ ٥٠ من Psychology of Beauty

(١٢١)

ما يؤثر في الاحكام الجمالية

•

للشيء الجميل قيمة ذاتية مجردة وقيمة موضوعية ناتجة عن اعتبارات وعوامل شتى تؤثر في حكمنا عليه فترفع من قيمته الذاتية او تخفضها . وهذه العوامل هي ذوق العصر واللون المحلي والذكريات السابقة في الذهن ثم اثر المحيط والحالة النفسية والاعتبارات النفعية عند معاين الجمال .

ذوق العصر : اذا وافق الشيء الجميل ذوق العصر فذلك يمهد لحسن قبوله في عيون المشاهدين . مثلا في سني الحرب تستحسن المواضيع الحربية بينما يقل الاهتمام بها في سني السلم . ومن الازياء والالوان ما كان مستقبحاً في القرن الماضي لكننا نستحسنه في عصرنا لاتفاقه مع الاحوال الجديدة او لما نكتشف فيه من معان جديدة يوحيها التطور . فقد نميل حيناً الى الالوان المشرقة وحيناً آخر الى القاتمة الحالمة تبعاً لما توحيه الظروف. كذلك نحافة الجسم التي عُدت عيباً في قانون الجمال الكلاسيكي اصبحت في عصرنا الزيّ المستحسن . وكان الجسم الضئيل الضامر الحصر والوجه الهزيل الذي تلوح فيه معاني التزهد والخشوع زي القرون الوسطى وهي عصور الورع الديني والتطلع الى الحياة الاخرى . وعلى النقيض من هذا نرى نساء عصر النهضة (الرينيسانس) في لوحات الفنانين : نساء ممتلئات الجسم ، بارزات النهود والارداف ، مشرقات الوجوه بآثار النعمة والرخاء وفرح الحياة. اما الذوق العصري فيرى الجمال النسائي في المرأة الضئيلة الحجم الدقيقة التقاطيع الخفيفة الحركة ـ وذلك ما تتطلبه حاجات العصر ـ ويجذبه فيها الظرف والسحر والغموض ويؤثر عندها جمال الفن على جمال الطبيعة . وهذا بلا ريب نتيجة شيوع الثقافة الفنية عند المثقفين.

اللون المحلي : يصعب على الانسان ان يقدر تمام التقدير ما لا يفهمه بسهولة اوما

هو غريب عن محيطه وهو اسرع فهماً وتقديراً لما يدخل في دائرة اختباراته ومشاهداته فيكون الشرقي اسرع فهماً وتقديراً للفن الذي يحمل لون الشرق او طابعه وهو امر لا يحتاج الى برهان .

الذكريات السابقة : قد يكون في ذهن معاين الجمال صورة يرى فيها المثل الاعلى للجمال فاذا وجد شبهاً بين ما يعاينه وما هو قائم في ذهنه كان اشد استعداداً لتقدير ما يراه . وقد يكون الشيء الجميل مثيراً لذكريات مفرحة او مؤلمة في نفس المعاين وهذا لا يخلو من تأثير في حكمه . فلمنظر الآثار القديمة قيمة جمالية ترفعها في نظر الرائي لما توقظه في نفسه من حنين وتصورات وبعث للماضي المبهم البعيد . ومما يحكى من هذا القبيل ان مجموعة اشعار ظهرت في انكلترا في القرن الثامن عشر ونسبت الى اوسيان وهو مغنٍ اسكوتلندي قديم فلقيت نجاحاً باهراً لما بعثته من الوان العصور الوسطى ، ولكن حين عرف الناس انها لمكفرسون وهو شاعر معاصر ، نبذوها بين ليلة وضحاها [1] .

وللمحيط او الاطار اثره في ابراز الجمال . فرؤية الغزال في الصحراء ، والفراشة في بستان الازهار ، كلاهما منظر رائع لانه يضع الشيء الجميل في الاطار الذي يناسبه . وبالعكس يستقبح منظر فتاة قروية في ثياب مدنية او في صالة رقص . ويستهجن مرور قطيع غنم في شارع المدينة لانها في غير الاطار الذي يناسبها . قال شولتز الالماني : كل شيء جميل في موضعه . حتى فرس النيل المشهور ببشاعته يستحسن منظره على شاطىء النيل بين اوراق البردي .

وللاعتبارات النفعية ايضاً تأثيرها بصورة واعية او لا واعية ، فنحن حين نقف مدهوشين امام حصان جميل قد نتأثر باعتبار القيمة العملية التي تتمثل في جمال التقاطيع ولمعان الجلد ومتانة العضلات ورشاقة الحركة . والقدماء الذين استحسنوا المرأة الممتلئة الجسم كانوا يتأثرون باعتبار صلاحيتها للأمومة . والجميل الذي يأتلف مع مثل اخلاقي رفيع او يجمع بين جمال المنظر والفائدة الادبية يزيد قيمة في نظرنا . واخيراً للحالة النفسية اهميتها فالانشراح النفسي يهيىء صاحبه للتذوق وبعكسه

(١) ص ١٢٧ من Essai sur le sentiment esthétique

حالة الخمول والضعف او القلق وانشغال الفكر.

وغني عن القول ان النقد الاستاطيقي لا يخضع لهـــذه الاعتبارات وانما يتأثر بها عامة الناس وهي تفسر لنا ما تلاقيه بعض الآثار الفنية من رواج مستغرب او نجاح غير منتظر.

حوافز الفن

•

لقد أشكل على القدماء فهم مصدر الفن وعوامل الانتاج الفني ، فزعم افلاطون «ان الشعر جنون تخلقه ربات الشعر في نفس الشاعر ولا يتاح لأحد ان يقول الشعر الا بواسطة هذا الجنون الطبيعي الصادر عن الالهات »[1] .

ومنذ القديم قُرن الشعر بالجنون ومثله النبوة : كان العرب يرون ان الشعر من وحي الجن ، والمجنون من دخله الجن ، فالشاعر اذن من صنف المجانين . واتهموا النبي بالشعر والجنون فجاء في القرآن أنه ليس بشاعر ولا مجنون .

وليس الحديثون باكثر نجاحاً من القدماء في تحليل الموهبة الفنية لكنهم كالقدماء يحاولون شرح العوامل التي تحفز هذه الموهبة الى الظهور . وأحدثهم « فرويد » الذي شرح ما شرحه من ظواهر الفن والعوامل التي تؤثر فيه وانتهى الى القول : اما كيف تولد القوة المبدعة في نفس الفنان فهذا خارج نطاق علم النفس[2] .

كان القدماء يقولون : « جاش الشعر في صدره » . فهم يقرنون الفن بالهوى او هياج النفس وذلك لما رأوه من حالات انفعالية غريبة عند الشعراء والخطباء ومن جُعل في مرتبتهم كالكهنة والانبياء .

ويقول لونجينوس وهو من القدماء : الجليل (وهو عنده مرادف الجميل) يصدر عن صفتين لا بد منهما في الشاعر : الهوى والاخلاص . لكن النقاد الحديثين يعدّلون هذه النظرية فيقول « آلان » وهو من اكثرهم تبحراً في فلسفة الفن :

---

(١) ص ٢٤٩ من — Dialogues of Plato V.I ,

(٢) ص ٥٦ من Psychanalyse de l'art

الفن حركة منظمة او هوى مقيّد، وبالتـــالي هو انضباط حركة النفس وعاطفة مختمرة متطورة مختلفة عن الواقع [1]. وفي مكان آخر: الحركة الهائجة تنتج القبح، والهياج ضعف، اما الجمال الفني فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الاهواء [2].

ويقول لالو: الفن انضباط. فمقابلة الشتيمة بالغضب امر طبيعي، اما مقابلتها بابتسامة ساخرة فذلك فن [3].

ويشدّد « آلان » على اعتبار الفن حركة جسمية اكثر منهـا عقلية: « ليس الفكر الذي يخترع بل الايدي والحركة، اذ لا يمكننا اختراع رقصة ما لم نرقص، ولا اغنية ما لم نغنّ، ولا شعر ما لم ننشد. » [4] ومثله قول « كنت »: الفن عمل والعلم نظر [5].

كل ذلك لا يخلو من اتفاق مع آراء علماء السيكولوجيـا الذين سنبسط آراءهم بشيء من التوسع.

يقول « آلان » ان الفن ليس تأملاً ولا تبحراً، وليس نتيجـة الفكر والتصميم بل حركة منضبطة مختمرة. ويشبه هذا قول « فرويـــد » ومن جرى مجراه من السيكولوجيين ان الفن نتيجة لانضباط الغرائز وترفيعها، وهو لا يصدر عادة عن الوعي والفكر والتصميم [6] بل عن اللاوعي وهو منطقة العواطف المكبوتة حيث تتكون العقـد النفسية التي تجر اصحابها أحياناً الى الازمات الروحية والاضطرابات العصبية لكنها عند ذوي الطبيعة الفنية تجد لها مصرفاً في الانتاج الفني. وعلى نظرية اللاوعي يمثل فرويد بالقصة التالية: ان شاباً تعشق تمثالا رخامياً يمثل امرأة وأحبه حباً ملك عليه لبّه فابتكر له اسماً خاصاً، وكانت صورة التمثال لا تبرح مخيلته. حتى كان يوم

(١) ص ٤ من Vingt Leçons sur les beaux arts

(٢) ص ٥ ٤ من المصدر السابق.

(٣) ص ١٦٩ من Lalo, L'art et la morale

(٤) ف ١ و ٢ من Alain, Système des beaux arts

(٥) ص ١٨٤ من Kant's Critique of Judgment

(٦) في ص ١٢٥ من كتاب دي غرامون ليبار في العاطفة الاستاطيقية: ان الفنان غالباً ما يبدأ عمله بصورة بديهية فتسود العاطفة ويتدفق الخيال، اما الفكر المنظم فلا يأتي الا متأخراً.

لقي فيه فتاة تشبه التمثال فكأنما وجد فيها ضالته المنشودة ، وما لبث ان عقد الحب قلبيهما واكتشف الفتى بعد لأي ان هذه الفتاة لم تكن سوى عشيرة طفولته وقد نسيها لأنه غادرها طفلاً حين انتقل به ابوه الى بلاد اخرى، لكن ذكرى الفتاة بقيت في نفسه بصورة لاواعية او بشكل عقدة مكبوتة حركتها رؤية التمثال ، فاتخذ من هذه الرؤيا مادة لاحلامه واستعاض من الحقيقة بالخيال ، واعطى التمثال اسماً يرمز الى اسم الفتاة وهو لا يدري ان ذاك الاسم هو وليد لاوعيه، حتى رأى الفتاة عينها وتحقق العلاقة بينها وبين التمثال .

في هذه القصة يرى « فرويد » رمزاً لعمل اللاوعي في نفس الفنان ويعتقد السيكولوجيون ان جميع الآثار الفنية يمكن ردها على هذه الصورة الى عقد نفسية (حب الفتاة المكبوت) توقظها حوافز خارجية من نوعها (التمثال) فتستحيل احلاماً ومادة فنية عند من أوتوا قوة الابداع .

فالعقدة النفسية اذن – في رأي السيكولوجيين – ما تتركه العاطفة المكبوتة من اثر يستقر على هامش الوعي ويبقى هناك بصورة كامنة حتى يصطدم بعامل خارجي من نوعه يحركه ويدفعه الى الايجاب بصورة ما .

والعقد النفسية انواع . منها الفطرية العامة الاصلية في النوع الانساني نظير عقدة (اوديب) وهي التي تنشأ من المنافسة القديمة بين الابن وابيه وثورة الاول على الثاني ونضاله لاثبات ذاتيته والاستمساك بحب امه ومنافسة ابيه في حبها – هذه المنافسة التي تدفعه التقاليد في عصور المدنية الى كبتها فتغوص في اعماق الاوعية. وهذه العقدة تلعب في رأي العلماء دوراً هاماً في الآثار الفنية وغالباً ما تظهر في الفن بصورة متطورة ، ومثلها عقدة « القطع » وهي التي تنشأ من كره شخص او وثنٍ نالنا منه اذى او اذلال فيعبر الانسان عن هذا الكره المكبوت بان يشوه او يقطع اشياء تخص الشخص المكروه وهو تعبير من نوع السحر القديم لانه استعاضة عن القتل الفعلي بالقتل الجزئي او الرمزي.

والعقد الفطرية اهميتها في الفن لانها مصدر الاساطير والحكايات الشعبية التي يستقي منها الفنان وحيه في جميع العصور. وليست الحكاية الشعبية سوى تحقيق

رمزي للميول والرغبات المكبوتة في نفوس البشر منذ ان انبثق عندهم فجر المدنية واخذوا يكبتون شعائرهم ويستعيضون منها بالاحلام والاساطير، لذا تضج هذه الحكايات باخبار الملوك والابطال الذين يخلقهم الخيال وتزخر بما يتوق الناس الى الحصول عليه كالكنوز المكتشفة والثروات المفاجئة والخيرات المدهشة التي ينالها الفقراء والمحرومون (قصص سندرلا" وعلي بابا وعلاء الدين) وتلعب فيها اخبار الحب دوراً هائلاً وينال الاشرار عقابهم والصالحون جزاءهم. وفي هذا جميعه - كما نرى - تحقيق خيالي لرغبات الناس واشواقهم الخفية.

ذكرنا النوع الاول من العقد وهي النظرية الاصيلة. اما النوع الثاني فهي العقد الشخصية الخاصة بكل انسان. والاولى اعمق طبقة وابعد عن ذهن الفنان لانها تتصل بادوار الفطرة والاساطير، والثانية اقرب الى وعيه واسرع استحضاراً وقد تعد فروعاً من الاولى لان هذه كثيراً ما تنتقل او تتحول الى عقد شخصية كما تتحول عقدة اوديب الى تنافس بين اخوين في حب الام او تعلــق بالاخت بدلاً من الام فتكون الآثار الفنيــة المتضمنة صراعــاً - وكثيرا ما تتضمن صراعــاً - بين شخصين يحاول كل منهما اثبات ذاتيتــه، مبنية على عقدة من هذا النوع. وهكذا يحللون قصيدة فكتور هوغو في الضمير فيزعمون انهــا تتضمن شعوراً لاواعياً بالاثم في وصفها لملاحقة العين للمذنب وانتقامها منه، شعور بذنب منافسة الاخ في حب الام، كان يهدد المؤلف باضطراب عصبي لو لم يتحول هذا الشعور الخفي الى فن بواسطة التسامي.

وهناك عقدة نرسيس او عبادة الذات عند الفنان. وقد تشتق من عقدة اوديب ايضاً، بمعنى ان تعلق الفنان بامه قد يدفعه الى الانصراف عن كل حب آخر والانطواء على نفسه. وتلعب هذه العقدة دوراً في انتاج الادب الذاتي اي انها تجد مصرفاً في الاعترافــات وفي الفن الرومنطيقي الذي يسود فيه عنصر الذات. وتُعد الظاهرة النرسيسية من بقايا الظواهر الفطرية في النوع الانساني لأن الانطواء على الذات ميزة الانسان في عهود الفطرة حين كان قليل الاهتمام بغيره، شديد الايمان بقوة الفكر، يستعمله سلاحاً يقهر به اعداءه، ومن ذلــك نشأت التعاويذ والصلوات والرُقى

والادعية التي ترتكز على الايمان بقوة الفكر والقول وقدرتهما على اخضاع الناس واحداث العجائب .

فالفن والسحر متشابهان في اعتمادهما على الفكر والعبارة لاحداث الامور العظيمة والتأثير المنشود .

وكما تتحول عقدة اوديب الى عقدة نرسيس قد تتحول ايضاً الى كره كل ذي سلطة لانه يرمز الى الاب ، او كره من يقوم مقام الاب وينافس الابن في حب الام ، كما نرى في رواية هملت لشكسبير ، او تتطور الى شكل جديد . ففي روايات بروست : « سعياً وراء الزمن الضائع » ، حنين الى الماضي وشوق الى بعثه يرمز الى التعلق بالأم والرغبة في الرجوع الى حضنها .

ومن صنف العقد الشخصية ، احلام الفنان وميوله وعواطفه المكبوتة ، فقد يحلم بالشهرة او المجد او يكوّن لذاته رغبات معينة لكنه حين لا يرى سبيلاً لتحقيق احلامه يميل عن الحياة الواقعية الى الخيالية ، وبواسطة الخلق الفني يبني من احلامه شيئاً جديداً ويلقي عليها من فنه برقعاً – ومن هنا مصدر الغموض في الفن – وبهذا يفقدها صبغتها الشخصية ويخفي اصلها المريب ويجعلها مشاعاً للغير وسبب متعة لهم ويرضي بها حاجات مقهورة ورغبات جائعة في صميم نفسه . فيكون الفن هنا تسامياً وترفيعاً للميول واستعاضة عن الحقيقة بالخيال والرمز . وهكذا يحلل إميل فاغيه قصة هلويزة الجديدة لروسو فيقول ان المؤلف الذي لم يُتح له ان يصاهر الطبقات الشريفة بسبب وضاعة اصله جعل بطلة قصته (جوليا) تتعشق فتى من اصل وضيع يرمز الى روسو نفسه . وبذلك حقق المؤلف حلمه المكبوت واستعاض من الحقيقة بالخيال .

والغرائز عموماً في حال كبتها تلعب دوراً هاماً في الخلق الفني ، ولا سيما الغريزة الجنسية . يقول فرويد : ان الفن والثقافة لم يتم لهما الظهور الا بواسطة كبت الغرائز وتطورها خلال العصور . وبين الغرائز المكبوتة تلعب غريزة الجنس دوراً رئيسياً فتمر في طور التسامي وتتحول عن غايتها الجنسية الى غايات اجتماعية ثقافية . وليس أخطر على الثقافة من اطلاق الغرائز وارجاعها الى حالاتها الفطرية [١] . ولهذا

---

(١) ص ٥٤ من Psychanalyse de l'art

كان الحب اكثر المواضيع شيوعاً في الفن : لان الغريزة الجنسية من اقوى الغرائز الانسانية ، والفن مصرف بريء للحب ووسيلة توفيع للغريزة .

نستنتج مما مر بنا ان تحقيق الاثر الفني يتطلب ، في نظر العلماء ، ثلاثة امور : اولاً وجود الطبيعة الفنية التي لا يزال مصدرها سراً غامضاً وانما يرجح ان قوانين الوراثة تلعب فيها دوراً . ثانياً وجود العقد النفسية بين عامة فطرية وشخصية مشتقة منها . ثالثاً وجود عوامل خارجية وانطباعات تحرك العقد او تهزها من باب تداعي الافكار وبعد ردحة من الحضانة او الاختمار تظهر الرؤيا الفنية الى حيز الوجود كأنها بنت ساعتها وهي ليست كذلك . ويكون الاثر الفني ايجاباً لهذا الانطباع او رد فعل للعوامل الخارجية من جهة والعوامل الداخلية القائمة في العُقَد النفسية من جهة اخرى . وبواسطة الاثر الفني تنحل العقدة وينتهي الصراع وتولد حالة جديدة هي اصلاح للقديمة وتوفيق بين متنافرات ونوع من الفداء والتطهير .

ففي مسرحيتي « الخروج من الجنة » و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم نستطيع ان نرى بوضوح اثر العقدة النرسيسية في « مختار » المنطوي على نفسه وفي « شهريار » الحائر وكلاهما يرمز الى المؤلف نفسه ، كما نرى في الاولى اثر نظرية التسامي وفي الثانية رمزاً للتطور النفسي عند المؤلف وتمثيلاً للصراع الذي قام في نفسه حول معنى الحياة الذي بقي عنده لغزاً كما في المسرحية .

ونحن اذا سلّمنا بان الانتاج الفني يصدر عن عوامل خارجية يستوحيها الفنان وعوامل داخلية مؤلفة من احلامه وعقده النفسية لا نستطيع ان نسلم بان كل تأليف فني يمكن رده الى عقدة معينة في نفس صاحبه . والتفاصيل التي يأخذ بها السيكولوجيون في هذا الموضوع لا تزال موضوع نقاش ولا تخلو من تطرف ومبالغة .

كان الفن عند القدماء نتيجة الوحي والالهام وهو كذلك عند كثير من النقاد والباحثين [1] ، اي ان عمل الفكر الواعي فيه قليل الاهمية . وهذا يشبه قول السيكولوجيين ان الفن يصدر عن اختمار في لاوعي النفس . اما « رودين » فيرى

---

(١) ص ١٠٢ ــ ١٠٣ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts .

ان الفنانين يعون تماماً مايفعلون وينفقون وقتاً وجهوداً في سبك افكارهم وشعائرهم
لكن الذين يقولون بالوحي والالهام او العمل اللاواعي لاينكرون الدرس والسعي والجهاد عند الفنان بل يجمعون بين الاثنين ويوفقون بين النقيضين ، الوعي واللاوعي.
فالعرب القدماء زعموا ان للشاعر شيطاناً يملي عليه الشعر، لكنهم رغم هـذا رأوا ضرورة الحفظ والاخذ عن الاسلاف فكان شاعرهم يحفظ الوف القصائد قبل ان « يعاني نظم الشعر » . وفي قولهم « يعاني النظم » ما يشـير الى ان الشعر ليس الهامـا فقط .

وفي هذا المعنى جاء في كتاب مبادىء الفلسفة نقلا من هنري بوانكاريه ما يلي : « إن العمل اللاواعي لا يتكوّن – وفي كل حال لا يكون مثمراً – ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعي . ولا يمكن لحالات الالهام المفاجئة ان تظهر الى الوجود ما لم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية قد ضل فيها السبيل وعجزت قريحته عن الانتاج » [٢]. ويسرد الكاتب امثلة تبرهن على صحة قوله وفي جميعها يتبين لنا ان التفكير واعمال الذهن يحدثان في العقل الباطن نضجا واختماراً بطيئاً، وحين تظهر نتائج هذه الجهود بصورة مفاجئة نحسبها وحياً وانما هي نتائج لاواعية لمقدمات عمل واعٍ .

يقول لالو : في الفن ، كما في الاخلاق ، لا يحدث الالهام بأعجوبة وانمـا هو رأس مال يتجمع تدريجاً [٣] .

ومثل هذا قول كروتشي في مقالته « الشعر والادب » : ان السهولة عند بعض الشعراء علامة سيئة ، ولم يخطيء من شبه الخلق الفني بآلام المخاض [٤] .

ويقول دوفت باركر [٥] : الوحي نتيجة درس شاق طويل ، والالهـام الفني

---

(١) ص ٢٢٤ ـ ٢٢٦ من Rodin, L'Art .

(٢) ص ٥٩٥ من H. Cuvillier, Manuel de Philosophie, Tome I, (Paris 1931)

(٣) ف ١ من Lalo, Introduction à l'Esthétique

(٤) Revue de Métaphysique et de Morale, 1946 , v. 43,
ص ١ ـ ٥٣ ـ مقالة الشعر والادب لكروتشي .

(٥) ص ٩٩ من Principles of Aesthetics

عصارة الجهد العنيف بين واعٍ ولاواعٍ ، وخلاصة الجهود الطويلة التي اتصل فيها الفنان بآثار اسلافه وجعلها مصدر إلهامه .

ونظرية اللاوعي هذه هي التي يستغلها المربون الحديثون فيوعزون الى الطالب بدرس بعض المسائل الصعبة « والنوم عليها » اي ان يعطيها مجال النضج في دائرة لاوعيه ، حتى اذا عاد اليها بعد فترة من الزمن اذا هي تنحل امامه بسهولة واذا هو يفهمها بشكل واسع جديد ما كان ليحلم به من قبل .

وقد بحث الدكتور وليم ب . كانون في كتابه « طريقة باحث » ، الفصل الخامس [١] ، موضوع الوحي والالهام الذي يتناول العلماء كما يتناول الفنانين . واظهر بالاختبار ان الالهام يلعب دوراً في الخلق والاكتشاف لا يقل عن دور التفكير وإعمال الذهن . وشرح ذلك بقوله ان التفكير الطويل في موضوع ما واعطاءه فرصة النضج في الذهن في حالات النوم والراحة ينتهي عند اكثرية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجأة ، كأنما في العقل ناحية تعمل في الخفاء او على هامش الفكر وتحمل الى الذهن الواعي نتيجة عملها في اوقات مختلفة تسمّى حالات الالهام .

والدكتور المذكور يتفق مع السيكولوجيين على حقيقة وجود هذه الاوقات الالهامية لكنه لا يرى رأيهم في تسمية مصدر هذه العمليات التي تجري في الخفاء بالعقل اللاواعي ، كأنما هناك عقلان واعٍ ولاواعٍ وهو لذلك يقترح ان نسميها عمليات خارج الوعي او على هامشه .

ونحن نرى ان لا عبرة في الاسماء ، فالسيكولوجيون لا يقولون بوجود عقلين بل بطبقتين من الافكار ، العليا الداخلة في الوعي والسفلى التي تغوص فيها الافكار المكبوتة .

ومن المناسب هنا ان نشير الى الظروف الموافقة لحالات الالهام عند الفنان كما عند العالم والدارس ، وهي في رأي الدكتور كانون : شدة الانصراف الى موضوعنا والاستغراق فيه وكثرة الاطلاع وسعة المحفوظ في ما يتعلق به وراحة



(١) Walter B. Cannon, M. D. The Way of an Investigator (W. W. Norton & Co. N. Y)

الجسم والعقل وحرية الذهن من قيود التقليد ومن ضغط القديم .

واذا راجعنا وصية ابي تمام الى البحتري عن كيفية نظم الشعر وجـــدنا هناك ما يشبه هذه الارشادات .

*

يستمد الفن غذاءه اولاً من معين انساني عظيم هو اللاوعي المجموعي العام او العقد الفطرية ملهمة الاساطير والحكايات الشعبية التي تشترك فيها الشعوب وعليها بنيت اهم روائع الفن . ومن ذلك تبدو لنا اهمية المحافظة على ما في محيطنا من اساطير ورموز وحكايات شعبية . ثانياً : من معين فردي ذاتي اي من لاوعي الفنان نفسه ومن عُقَده الشخصية واحلامه التي يحاول عرضها بطريقة فنية مبرقعة . ويرى بعض الباحثين ان الفن المستقى مـــن العقد الفطرية العامة هو الفن الانساني الارفع لأن رموزه تؤلف نوعاً من اللغة العمومية وتستطيع ان تخاطب الجمع بلغة الجميع ، وهو لذلك اقرب الى النفوس من الفن الذي توحيه العقد الشخصية .

والفن الكلاسيكي في نظرهم مستقى من اللاوعي المجموعي – من الاساطير الشعبية العامة والعقد الانسانية الخالدة يرفده العقل والوعي . بينما الفن الرومنطيقي ذاتي محدود المنهل مقيد بالعاطفة والذات . ولهذا يقولون ان كل اديب يبدأ ذاتياً اي بعرض نفسه وحياته الشخصية ، وينتهي موضوعياً فتتسع نظرته وتصبح وطنية شعبية او اممية انسانية .

ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد الفرنسيين الى القول ان الادب الرومنطيقي يمثل نوعاً من الادب محدود القيمة ضيق النظرة لا يأتلف مع العقليـــة الفرنسية . لكن هذا لا ينفي وجود الروائع الانسانية في الادب الرومنطيقي نفسه لأن قصة الفنان كثيراً ما تكون قصة كل انسان .

الفن والذكاء

•

ان لفظة ذكاء (intelligence) في السيكولوجيا الحديثة لفظة عامة واسعة المدلول فهي تعني سرعة الفهم كما تعني قوة النقد والاختراع، والمقدرة على حل المشاكل ومجابهة الظروف غير العادية والتكيف حسب الحالات الجديدة.

ومقاييس ذكاء الاطفال عند السيكولوجيين تتناول هذه النواحي جميعاً على اختلافها، في حين ان البحث العلمي المدقق يفصل انواع الذكاء تفصيلا فيقسمه الى ذكاء عملي، وهو ذكاء الصانع والاداري، وذكاء تأملي، إلهامي، بديهي او فني، وهو ذكاء الشاعر والموسيقي والخطيب والمصور. وذكاء تفكيري مجرد وهو الخاص برجل التشريع والتحليل، وذكاء تخيلي عند المهندس والعالم.

وهناك ذكاء ادبي وذكاء علمي، ذكاء مادي صناعي يتعلق بمهارة اليدين ورشاقة الحركة، وذكاء شفهي لساني وهو حذق القول. كذلك الذكاء النقدي الذي يبرع صاحبه في النقد والتحليل، والذكاء الخالق المبدع الذي للعبقري. وهناك ايضا ذكاء شامل متنوع لا ينحصر في ناحية واحدة فيزج صاحبه في حيرة الانتخاب. ومن تقسيماتهم ايضا: ذكاء سريع وذكاء بطيء عميق، تفكيري وإلهامي، الى غير ذلك[1].

ان للفنان نوعاً خاصاً من الذكاء، هو التأملي، الالهامي او البديهي. وللفنان العبقري الذكاء الخالق المبدع. وعلى هذا قد يكون الفنان حاذقا كل الحذق في فنه، غبياً جاهلاً في غير فنه. وربما حذق غيره اذا كان من ذوي المواهب المتعددة، نظير ميكال انج الذي جمع بين الفن والعلم والفلسفة. وقد يكون فناناً وناقداً في وقت واحد نظير ديلاكروا، وبودلير، وفاليري.

والغالب في رجل الفن ان يكون ساذجاً في ما لا يخص الفن. وذلك لانصرافه

(١) راجع ص ٢٠٥ــ٢١٥ من Piéron, H. Psychologie Expérimentale (Armand Colin, Paris 1942)

التام الى فنه كما يقول رودين . وربما جهل النقد وعجز عن نقد انتاجه الخاص اذا لم يكن ذا ذكاء نقدي . وهو قلما يستطيع التحليل او التفكير المجرد على طريقة الفلاسفة . ولهذا لا يتردد بعض الباحثين في التصريح ان الفن عدو المنطق وان الفلسفة تقتل الشعر [1] .

وليس يضير الفنان ان يكون شاذاً لا منطقياً في فنه ، لكن سذاجته المنطقية تظهر غريبة في الابحاث العلمية ومن الخير له ان يبتعد عنها .

وبما ان الفن يعتمد على البداهة والذكاء الالهامي -- بخلاف العلم الذي يعتمد على الذكاء التفكيري - نراه ينمو نمواً عجيباً عند الشعوب البدائية وفي الاوساط الفطرية. وقد عثر رجال الفن في الغرب الحديث على نماذج رائعة من فن الزنوج والمكسيكيين وسكان الجزر الذين لا يزالون على الفطرة في مناطق من افريقيا واميركا وجزر الباسيفيكي . ووجدوا عند هؤلاء الفنانين فهماً بديهياً لاصول الفن ورأوا في فنهم اهم الميزات التي يتجه نحوها الفن الحديث كالابتعاد عن الواقع ، وتبسيط التعبير والخطوط ، الذي ينشأ عنه الغموض والايحاء ، والتوازن والتكرار المتسق . ولا يخفى ان عدداً من الفنانين الحديثين - منهم بيكاسو وزملاؤه - يستلهمون هذا الفن الفطري في انواعه وميزاته .

وكأن الفن الحديث يستمد قوة وحياة جديدة في العود الى الوراء واستلهام الفن البدائي والفنون القديمة التي ازدهرت في عصور الفن العظمى في الشرق الاقصى وغيره، بعد ان طغى سيل العلم والآلات على العصر الحالي حتى كاد يذهب بالالهام الفني الأصيل.

يقول A. Dew في دائرة المعارف البريطانية (طبعة ١٤) تحت مادة « فن » :
« ان الفنان الشرقي يرسم شعوره ولا يتقيد بالواقع . وليست الصورة عنده سوى قناع تختفي تحته الحقيقة . واذا صور غصناً اراد به ان يدعو الناظر الى شحذ خياله حتى يتصور شجرة باسقة تفيض بفرح الحياة . »

وهذا يرينا ان مبدأ الغموض في الفن الغربي الحديث مستقى في بعض اصوله من فن الشرق الاقصى وفي البعض الآخر من فن الشعوب الفطرية .

---

(١) القول لكروتشي ويتفق معه في ذلك اصحاب « الشعر الصافي » .

وظـــائف الفن

•

يرينا التاريخ ان الفن ارتبط منذ القدم – منذ ارسطو وافلاطون قبله، وعهود سيطرة المسيحية في الشرق والغرب – بوظيفة الاصلاح والتثقيف وتهذيب الناشئة وترقية الشعور. وان هذه النظرية التي تسخر الفن لخدمة الاخلاق قد تمتعت بسيادة بقي اثرها حتى عصرنا الحالي فاعتنقها كثيرون من النقاد والباحثين كأمر مسلم به حتى اصبحوا لا يرون خيراً في الأدب الذي لا ينم عن « فكرة او عبرة او عظة سامية » واجمعوا القول في وظيفة الادب فقالوا : « انها تنحصر في شيء واحد هو التهذيب . » [1]

وهذا لا يعني ان الفن ، طيلة هذه العصور التي اشرنا اليها ، قد خضع لتشريع النقاد والوعاظ . فمعظم الآثار الفنية في الموسيقى والرقص والتصوير والنحت تخلو من اية قيمة وعظية او تهذيبية . وكذلك في الادب نجد مئات الآثار التي تنحصر فائدتها في الامتاع والتسلية نظير بعض مسرحيات شكسبير (« حلم ليلة صيف ») وبعض شعر تنسون وسونبرن وقصص ادغار بو وغيره . وهو عين ما نجده في كثرة الشعر العربي الذي لا يرتبط بفائدة عملية اذا استثنينا منه شعر الحكم الذي لا يخلو من فائدة وعظية للقارىء ، وشعر التكسب الذي انحصرت فائدته في الشاعر .

لكن من الخير ان نلم بتطور موقف النقاد من هذه المسألة ونتتبع خلافاتهم ومجادلاتهم حولها بينما كان الفن يتابع سيره متأثراً بتلك الاحكام او غير متأثر . وقد درس هذا الموضوع الباحث الاستاطيقي «لالو» في كتابه : «L'art et la Morale» وعرضه عرضاً تاريخياً مبيناً اقوال مشاهير النقاد والفلاسفة في موضوع الفن والاخلاق .

---

(١) ص ٧٦ من اصول النقد الادبي لاحمد الشايب .

قال ما ملخصه: يرى افلاطون ان الجمال والصلاح شيء واحد، والفضيلة عنده جمال الروح، وهو في جمهوريته يحمل على التراجيديا والملحمة والشعر إلا مدائح الآلهة والعظماء[1]. وقد حذا حذوه افلوطين الذي قدّم الصلاح على الجمال مع محاولته التوحيد بينهما. وسادت في العصور الوسطى نظرية التوحيد بين الجمال والصلاح وبقي لها اثر في عصر النهضة فقال رونسار: «الموسيقى مصدر بهجة وفرح ومن لا يتأثر بها فهو شرير». ولوثر يرى فيها فناً إلهياً، وميكل انج يرى في التصوير وسيلة للتقرب من الله. ومن الحديثين الذين وحدوا بين الجمال والصلاح ورأوا في الاول وسيلة الى الثاني متصوفون نظير غوبو ومترلنك وكروتشي.

وهناك فئة اكثر اعتدالا من المتصوفين. زعيمها ارسطو واتباعها اخضعوا الفن لخدمة الفضيلة من غير ان يوحّدوا بينهما. فارسطو لا ينفي الفنان من مدينته كما يفعل افلاطون لكنه يُنكر على الشبان مشاهدة لوحات بوزون الواقعية والمسرحيات الهجائية ولا يستحسن سوى الموسيقى الوعظية. وفي التراجيديا يفرض ان يكون الاشخاص صالحين لكنه يجيز ان تتضمن المسرحية ما ينافي الاخلاق بشرط ان يكون في ذلك فائدة ظاهرة وسبب معقول. وهو واضع نظرية التطهير (كاثرسيس) المشهورة ومؤداها ان التراجيديا من شأنها ان تثير عنصري الشفقة والخوف بصورة تطهر الانسان من هاتين العاطفتين او انها «تدخل عاطفة مماثلة لتلك التي في نفوس السامعين تهدّىء اعصابهم وتطهر روحهم من تلك العواطف كما يُستخدم في الطب الحامض لازالة الحموضة والمالح لازالة الملوحة.»[2]

وقد سيطرت فكرة الفن الصالح على اهل القرون الوسطى – عصر التدين – وايضاً على عصر النهضة – وهو امتداد القرون الوسطى في بعض نواحيه – والقرون التالية حتى القرن التاسع عشر. واندمجت آراء افلاطون وارسطو المثاليين بروح التزهد والتصوف المسيحي وشددت النكير على الفن واكتفت بتشجيع الموسيقى الدينية والمسرحيات الفاضلة والتصوير المقيّد بقوانين الآداب. ولم يتصدّ احد لمناقشة

(١) ص ٦٠٧ ، ٦٤١ ، ٦٤٧ ,Dialogues of Plato, vol. I, The Republic .

(٢) شرح لفظة كاثرسيس لآبر كرومي في كتاب «النقد الادبي».

هذه الفكرة حتى قامت نظرية « الفن للفن » في القرن التاسع عشر فثارت على الفن التوجيهي وأنكر اصحابها تقييد الفنان وغاظهم ان يكون الفن وسيلة للدعاية وآلة مسخرة في ايدي الوعاظ والاخلاقيين . ومن هؤلاء الثوار بودلير وموباسان الذي يُنسب اليه القول التالي : « كل كتاب يُشتم منه الدعاية او التوجيه يفقد كل صبغة فنية . فالفنان ليس من شأنه التعليم . وان وجدنا في الفن تعليما فذلك امر عرضي غير مقصود[1] ومثله اوسكار وايلد الذي ينفي الفكرة التوجيهية نفياً باتا وريمي دي غورمون الذي يقول : « للفن غاية خاصـــة ذاتية . إنه غاية نفسه ولا يتضمن رسالة قط ، لا دينية ولا اجتماعية ولا اخلاقية لانـه يريد ذاته حراً لاهياً غريباً مخالفاً لكل شيء حتى قوانين الطبيعة التي تستعبد الانسان »[2] .

ويقول ايلي فور : « ان الانسان المتمسك بقوانين الاخلاق لا يستطيع ان يكون فناناً ، والشعب الذي تسيطر عليه تقاليد الاخلاق والآداب العامة لا ينتج فنانين . لأن الفن ينكر التقليد اذ ان التقليد يقتله اما الاخلاق فتدعو الى التقليد لانها تحيا به . »

وظهرت فئة من الفلاسفة والفنانين رفعت الفن فوق الفضيلة والصلاح وجعلته اعظم ما في الوجود . قال رينان : « كل ما هو جميل جائز » وكان نيتشه يرى في الرقص اجمل مظاهر القوة والحركة ويقترح إحلال الفن محل الاخلاق لأن آداب « المعلمين » او اخلاقهم هي القوة والرشاقة والجمال . « اخشوشنوا لكي تعيشوا في الجمال » يقول السوبرمان . كذلك بلدوين الاميركي يدعو الى تقديس الجمال وسيطرته في الكون .

ولكن – في الوقت نفسه – قام لعباد الجمال خصوم ناهضوا الفنون واثاروا عليها حرباً شعواء لانها لهو ضار يزين البطالة ويغري بالكسل ونعومة العيش . منهم آباء الكنيسة المسيحية الذين رأوا فيها بقية من عصور الوثنية . ومن اتباعهم بوسويه الواعظ ، وبرونتيار العلمي ، وتولستوي المثالي الذي يرى في كتابه « ما الفن » ان

(١) ص ٩٤ من Lalo, Ch. L'art et la morale .

(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .

غاية الفن هي تحقيق الاخوة الانسانية ونشر الديانة العالمية . كذلـــك الكتاب لانسانيون والاجتماعيون الذين ظهروا في القرن التاسع عشر عززوا نظرية الادب الاجتماعي الذي يسمو بالنفس ويهذب الاخلاق . قـال دوماس الابن الذي اشتهر بمسرحياته الاجتماعية (غادة الكاميليا) : « كل ادب لا يستهدف الكمال والفضيلة المثالية والفائدة العامة هو ادب عـــاجز مريض لم يكتب له البقاء . اروني كاتباً واحداً قدسته الاجيال لم يكن قصده انسانياً نبيلا . »

اما « كنت » فيشوب موقفه بعض الالتباس وهو القائل : الفن نهاية من غـير غاية (ص ٩٠ من Critique of Judgment) . ويشرح لالو هذا القول بما معناه : الفن أخلاقي من غير ان يتقيد بقانون الاخلاق اي انه مثالي بالضرورة وأخـلاقي عـلى غير قصد . ويقول « كنت » ايضاً في ص ٢١٥ من الكتاب السابق : « اذا لم تندمج الفنون الجميلة بالفكرة الاخلاقية التي تمنح وحدها السرور القائم بذاته ، يصبح السرور غايتها وتكون حينئذٍ آلة للتسلية وازالة الهموم لكننا بذلك نزيـد يأسنا وفي هذه الحالة نفضل على الفنون الجميلة جمال الطبيعة . »

* * *

مر بنا مجمل ما كتبه لالو في موضوع علاقة الفن بالاخلاق خـــلال العصور، ولنذكر تعليق المؤلف عـــلى ذلـــك . قـــال في كتابه L'art et la Morale ص ١٦٤ وما بعدها : « ان الاحكام الاخلاقية نتيجة عوامل متعددة ليست بحد ذاتها اخـــلاقية : اعتبارات صحية ومنطقية وحقائق طبيعية وتاريخية وقضـــايا ميتافيزيقية كالدين . وهذه العوامل عرضة للتغير وبتغيرها تتأثر الاحكام الاخلاقية. فالحرب العالمية بانقاصها عدد الرجال خلقت بعض التبديل في الرأي العام وعززت فكرة التساهل في موضوع الزواج الحر وحقوق الاولاد غير الشرعيين [1]. ان

(١) وهذا عين ما يقوله دي غرامون ليبار في «Essai sur le sentiment esthétique» ص ٢٨٦ : ليس هناك قانون اخلاقي يستطيع ان يكون مقياساً صحيحاً فيما لو اعتبرنا الاخلاق غاية العاطفة الاستاطيقية وهدف الجمال . ان المثل الاعلى في الاخلاق يتغير حسب البيئة والعصر. وما نحسبه هنا صالحـــاً قد يكون موضوع هزء في مكان آخر . ورغم النور المنبعث مما وراء

القانون الاخلاقي على نوعين : نوع ضيق شديد التعصب يرى في الفن والعلم خصمين متنافسين، و نوع متساهل رحب الصدر وهو الذي وصفه بودلير في قوله : « لا نريد بقانون الاخلاق هذا النوع الوعظي الذي يتخذ لهجة الادعاء والصلف فيفسد اجمل القطع الفنية لكننا نريد وعظا ملهما ينساب بلطف وينسل خفية في المادة الشعرية كما تنساب السوائل اللطيفة في اجزاء الكون. ان الاخلاق لا تدخل في الفن باعتبار انها غايته ولذا تمتزج به كامتزاجها بالحياة نفسها والشاعر مرشد بغير علمه، بفيض طبيعته الخصبة السمحة [1] .

ويختم الكاتب بقوله: ان الفن يقوم في الحياة بخمسة ادوار تنقسم كما يلي: اولا الفن الواقعي الذي يصور الحياة ويرمي الى العبرة والمثل ، ويظهر فيه انتصار الفضيلة على الرذيلة والخير على الشر فهو اخلاقي بالضرورة . ثانيا : الفن المثالي الذي يضع امام الناس مثلا اعلى مزيناً لهم التسامي نحوه. ثالثاً: الفن المترف الذي ينقل متذوقه عالم الحقيقة الى عالم الخيال ويرفه عنه . ووظيفة التنفيس هذه تسند ايضا الى الفن الصرف او ما يدعونه فناً للفن . ووظيفة خامسة يقوم بها الفن هي التطهير الذي اشار اليه ارسطو، تطهير النفس من غرائز اوميول ضارة وذلك بان يشاهد الانسان تمثيلها امامه فيستعيض من الحقيقة بالخيال ويشفى من هذه الميول .

ولو اردنا مناقشة « لالو » لقلنا انه اصاب في قوله ان الفن يقوم في الحياة بوظائف متعددة وهي على الاصح اربع لا خمس : العبرة — المثالية او عرض المثل الاعلى — التنفيس — التطهير . ولكن لا يصح ان ننسب كلاً من هذه الوظائف الى نوع خاص من انواع الفن . فالفن الواقعي قد يكون اخلاقياً وقد لا يكون. وقد يمثل انتصار الفضيلة او عكس ذلك كما نرى في روايات « زولا » الواقعية

الطبيعة لا تزال المنائر الانسانية المنصوبة في الطريق عرضة للتغير والتقلقل . »

وفي ص ٨٨ : « واليوم اذ تسود النظرية القائلة ان القبح في الفن — من حسيّ او خلقي — يستطيع ان يكون مصدر جمال ، يرى المتصوفون انفسهم مضطرين الى التسليم بمبدأ القبح في الفن لكنهم يتحفظون بقولهم ان القبح يكون حينئذ ستاراً شفافاً يظهر من تحته الجمال المتسق ويزداد روعة بقوة التضاد . »

(٢) ص ١٦٥ من L'Art et la Morale

فهي وصف واقعي عنيف لمفاسد المجتمع واقذاره . وقد يكون للنوع الواحد عدة وظائف . فالفن المترف والفن الصافي (الفن للفن) قد يقومان بوظيفتي الامتاع والارشاد في آن واحد فيجمعان بين اللذة والفائدة . ولنذكر هنا مسرحيات موليير الهزلية فهي تمثيل كاريكاتوري للواقع لكنها تجمع بين المتعة والعظة .

واذا ما اتينا الى « آلان » – زميل « لالو » – الذي يشير في مباحثه الاستاطيقية بصورة متواترة الى وظيفة الفن – رأينا هناك فكرة تتردد عنده بغير انقطاع وهي ان الفنون انضباط وتعديل للاهواء وكبح لثورتها سواء ذلك في رجل الفن ام متذوقه .

وهنا بعض اقواله في الموضوع : الفن انضباط في نفسية الفنان وفي نفسية متذوقه ايضاً ، فالرقص يلطف حدّة الحب ويعدّل جموحه ، والرقص حب منتظم انيق معتدل [1] . فالحركات المنتظمة تعدّل الشهوات الجامحة وتهدئها [2] . يقولون ان الموسيقى تهيج الشهوة او تثير الاهواء ، والامر بالعكس فوظيفتها كوظيفة الدموع التي تخفف الهم بدلا من ان تزيده [3] . ويسرد المؤلف انواع التعزية والتطهير في الحياة : العقل ، الايمان ، الألم ، الصداقة ، الحب ، الفنون الجميلة [4] .

وهو يتفق مع ارسطو على نظرية التطهير : « كما ان بطل هوميروس وبطل كل دراما يشفى من الخوف بسيره الى الحرب ، الى المصيبة ، الى الموت ، هكذا كل شعر يقلّد هذا المسير المنتظم وهذه المغامرة ، فهو يهزم فينا الخوف ويثير البطولة » [5] . « الشعر يمثل اهواءنا ، وبعرضها امامنا يهدئها لاننا نصبح لها مشاهدين متفرجين في معزل عن نتائجها وهذه حالة تقرب من الجلال » [6] . ويقول في فصل « الدموع » : « الفن الرفيع لا ينحط الى إثارة الخوف ولا الألم بل بواسطة المشهد وحده وبتجسيم

---

(١) ص ٣٨ من Système des beaux arts .
(٢) ص ٥٩ من المصدر السابق .
(٣) ص ١٣٠ من المصدر نفسه ، فصل Des bruits rythmés .
(٤) ص ٥٠ من المصدر السابق .
(٥) ص ٩٨ من Vingt Leçons sur les beaux arts .
(٦) ص ٤٠ من Système des beaux arts .

المصاب يحررنا ويطهرنا من الخوف والشفقة كما قال ارسطو »[1] وهنا يتضح لنا ما اشرنا اليه في فصل آخر (العاطفة في الفن) : ان الفن العنيف الحاد هو النوع الرخيص .

اما علماء السيكولوجيا الحديثة فلهم في شرح وظائف الفن آراء تستحق الاهتمام خصوصاً لانها تؤيد كثيراً مما عرفه قدماء الفلاسفة وكبار النقاد بمعزل عن السيكولوجيا :

١ - الفن عند السيكولوجيين مثير الحلم « يفتح امام العقل طرقاً ملأى بالوعود فيسير فيها مبهوتاً » ومن هنا يستحسن الغموض في الفن لانه اشد اثارة للحلم . يقول سوريو : الاثر النثري يقول لنا حالا وتماماً كل ما يستطيع قوله ، اما الاثر الشعري فيرغمنا على الوقوف والتأمل وقد نستطيع الاستدلال عليه بهذه العلامة : انه هو وحده يثير فينا تأملا طويلاً[2] . ويقول برغسن : «غاية الفن تنويم القوى العاملة او المقاومة في شخصيتنا وقيادتنا الى حالة استسلام نتصل فيها بالفكرة ونشارك في العاطفة »[3] والفن اذا اثار الحلم ألقاه في دائرة اللاوعي واستحضر صوراً تقوم مقامه فتغنى النفس بمعانٍ جديدة وينشأ من ذلك انطلاق تأثري شديد يزيد في جاذبية الفن .

٢ - الفن عندهم مصدر انسجام وتلاؤم بين عناصر مختلفة يقيم توازناً بين مختلف نواحي العقل ، وكما قال كنث ، يلائم بين الطبيعة والحرية ، بين العقل والشعور ، بين الوعي واللاوعي ، بين المادة والروح . واحياناً يأتي بحلٍ لعقدة وجواب لمسألة ولا يكتفي بأن يكون بعثاً للماضي او حالة رجعية بل يحاول وصل الماضي بالحاضر والتوفيق بينهما كما انه مصدر ايحاء للمستقبل وينبوع خلق والهام . إن روسو في قصته « هلويزة الجديدة » كان يعبر عن حلم لكنه كان ايضاً يتنبأ بانهيار نظام الطبقات الذي عقب وفاته بسنين قلائل . كذلك قصة « البعث »

---

(١) المصدر السابق فصل « الدموع » .

(٢) ص ١٨٩ من Psychanalyse de l'art .

(٣) Essai sur les données immédiates de la conscience.

لتولستوي صراع مؤلم ينتهي بخلق جديد وحل ملهم موفق يبعث الاطمئنان في النفس . وقصة « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم صراع طويل بين جبارين ، الحب والزمن ، ينتهي بانتصار الحب علـى الزمن وهو مبعث ارتياح في نفس القارىء وان جاء هذا الانتصار بعد فوات الاوان ليجعل الخاتمة درامية واشد وقعاً . ومن القصص ما يترك القارىء حائراً لانها تنتهي بسؤال من غير جواب نظير قصة اندريه كورنيليس لبول بورجيه ، ومع ذلك فهي صراع على طريقة هملت، صراع في نفس الابن ، هل يقتل زوج امه الذي تحقق انه قاتل ابيه ، وهل يقضي على سعادة الام التي كانت تجهل الجريمة ؛ وينتهي الصراع بقتل المجرم وانحلال عقدة اوديب لكن السؤال يبقى في ذهن القارىء كما في ذهن اندريه كورنيليس : « هــل اصاب في انتقامه ام اخطأ ؟ » . وهذا من نوع الفن الذي يثير التفكير .

٣ — الفن مصـدر تنفيس وتسام . والسيكولوجيون يتفقون هنا مع ارسطو آلان ولالو على ان الفن تنفيس للفنان وللمتذوق في آن واحد لانه تحقيق خيالي لرغبات باطنية ، وهو تعزية وتخفيف عن النفس ومصرف صحي للانفعالات المكبوتة بألم ومنفذ بريء للشهوات والنزعات الضارة . وهو مثير النشاط النفسي ينقل الى كل متذوق احلامه الخاصة ويفهمه كل على طريقته ويتناول منه ما يناسبه .

ومن الآراء الكلاسيكية في الاستاطيقى تشبيه الفن باللعب والتقريب بينهما . وقد ذاع قول الفيلسوف سبنسر : « الفن لعب لانه مثله مجرد من الغاية » . كذلك السيكولوجيون يقابلون بينهما فيقولون ان الفن كاللعب استعاضة من الحقيقة بالرمز ، وقد يبدأ الفن عند الولد بشكل لعب ثم يتحول الى ميـل ثابت ، كالطفل الذي مارس لعبـة الرسم والتخطيط فقد يمتد عنده هذا الولع الى سن الفتوة ويتطور الى فن .

ويقرر السيكولوجيون حرية الفن في قولهم : الفن يشبه اللعب في انـه حر[1] . واذا سلمنـا بان اللعب نتيجة ميول غير ثابتة تحاول الاستقرار على شيء ما ، فهمنا اهمية شعور الحرية الذي يرافق اللعب . والفن وحده يستطيع ان

(١) ص ٢٣٨ من Baudouin, Psychanalyse de l'art

يتخذ شكل اللعب ويثير شعور الحرية والنشاط . وبواسطة هذا الشعور الحر يمعن الفنان في خلق الاشكال المتعددة لموضوع واحد ويتفنن في عرض صوره وافكاره وتنويع آثاره وابطاله[1] .

•

نستطيع الآن ان نقول مع اكثرية الباحثين ان الفن وسيلة إلهام وترفيه وتنفيس وتطهير وتعديل للاهواء عند الفنان ومتذوق الفن. وبهذا المعنى فقط تكون وظيفته اجتماعية مثالية – او تهذيبية اذا شئت – بشرط ان تظهر فيه هذه الوظيفة بشكل ايحائي ، فني ، غير مباشر ، كما قال بودلير.

وقد سبق القول في تحديد الفن انه تعبير حر[2] ، لا يتقيد بقاعدة ولا بفائدة عملية ومنها طبعا الفائدة المثالية او التهذيبية ، وليس عليه سوى ان يكون فناً . ولهذا يقول « آلان » « الشعر التعليمي والنثر المسجوع متساويان في القبح »[3] فالفن قد يقوم بهذه الوظائف التي نسبها اليه الباحثون منذ ارسطو وكنت حتى آلان ولالو وغيرهما. لكنه لا يتقيد حتما باحداها ولا يضعها نصب عينيه بل انها فيه نتاج عرضي غير مقصود. ونحن لا نقيس الفن بقدرته على التهذيب وصقل النفس ولا بما فيه من حكمة او عظة او إلهام لانه قد يؤدي هذه الوظيفة بمجرد الجمال الذي فيه وبما يعكسه في النفس من نظام ورضى وتفتح دون ان تكون هناك عبرة او حقيقة ظاهرة[4] . والفن مرن شديد الايحاء فقد يوحي للواحد ما لا يوحيه للآخر ويقرأ فيه متذوقه ما لم يحلم به الفنان نفسه . وهذا الفنان لا يفكر ولا يحلم بنتائج فنه وانما

---

(١) ص ٢٣٨ من المصدر السابق .

(٢) فصل « هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة » وايضا « تعريفات فلسفية للجمال ».

(٣) ص ٣١٠ من Système des beaux arts

(٤) يقول دي غرامون ليبار في ص ٨٨ من Essai sur le sentiment esthétique ونحن نعلم ان دقة الصنعة في الفنون اهم من قيمتها الاخلاقية وهذه الصفة الاخيرة رغم شدة تأثيرها ليست مما لا يستغنى عنه ، والفن يستطيع ايقاظ الشعور الاستاطيقي من غير ان تكون له فائدة ادبية وهو امر واقع لا يحتاج الى اثبات . وفي ص ٢٧٠ : لقد مضى الزمن الذي كنا فيه نعتبر سيادة المثل الاخلاقية امراً ضرورياً في الفنون .

ينبع الفن من نفسه بحكم طبيعته ووحيه .

وكل فن يستهدف الدعاية ساقط منبوذ . والدعاية للفضيلة بواسطة الفن منبوذة كالدعاية للتهتك والاباحية . والقبح – حسياً كان ام خلقياً – يستحيل بواسطة الفن الى جمال فيكون مصدر سرور وتطهير كما قال ارسطو وبعده لالو وغيره . والفكرة السامية لا قيمة لها – فنياً – ما لم تعرض في قالب فني . ولا يرفع قيمة الشعر معنى يشير الى النبل والفضيلة اذا كان القالب ضعيفاً ، كما في قول المعري :

فلا هطلت عليَّ ولا بأرضي   سحائب ليس تنتظم البلادا

وخيرٌ منه قول ابي فراس وفيه طرافة المعنى والقالب مع انه « ينطق بالأثرة وحب الذات » [1] :

معللتي بالوعد والموتُ دونه   اذا مُتُّ ظمآنا فلا نزل القطرُ

فهو بيت ينبض بالحياة والجمال .

واخيراً اذا اعتبرنا الفن مرآة للحياة يمثلها في محاسنها ومساوئها فله ان يتناول هذه النواحي جميعها بشرط ان يكون فناً .

على اننا نجد في بعض الآثار الفنية ما نستقبحه بصورة بديهية لمنافاته للاخلاق المتعارفة ، والحقيقة اننا نستقبحه لانه من النوع الرخيص المنافي للذوق . فالشتائم والمجون في بعض شعر الفرزدق وجرير وابي نواس وابن الرومي تُعد من الفن المستقبح لا لمنافاتها للاخلاق بل لما فيها من تفاهة او ذوق سوقي وروح رعاعية [2] وهذا ما عناه كنْت بقوله : ان أفضلية الفن الجميل تقوم في انه يستطيع ان يخلع الجمال على القبح . لكنّ هناك نوعاً من القبح لايمكن تمثيله دون ان يهدم اللذة الاستاطيقية وهو تمثيل الاشياء التي تثير الاشمئزاز [3] .

---

(١) اصول النقد الادبي لأحمد الشايب ص ١٨١ حيث يقيس المؤلف الشعر بما يتضمنه من سمو الفكرة .

(٢) من النوع الرعاعي الذوق ، قصص تنشرها بعض الصحف ودور النشر التجارية ، ونلاحظ ان الكاتب قد تعمد فيها المبالغة والتبسط في وصف مواقف الغرام وحالات العشق ليرضي ذوق العامة في ميلهم الى الاسراف العاطفي والصور المهيجة العنيفة .

(٣) ص ١٩٥ من Kant's Critique of Judgment .

ترى أيكون الذوق هنا حكماً ؟ وما هو الذوق ؟

اذا كان التذوق هو المقدرة على الاستمتاع بالجمال فالذوق في تحديد « كنْت » هو قوة الحكم على الشيء ، او على طريقة تمثيله ، استحساناً او استهجاناً ، لغير ما غاية عند صاحب الحكم ومن غير قاعدة يقاس عليها [1] فحكم الذوق عند كنْت حكم خالص مجرد من الغاية او القاعدة ، شأنه في ذلك كشأن اللذة الاستاطيقية والانتاج الفني نفسه .

ويرى كنْت ان الذوق مبني على شعور قابل الانتقال من شخص الى آخر . اي ان الشيء الذي نعاينه قادر بالضرورة على توصيل الاحساس بالرضى او بالعكس الى معاينه وهذا الاحساس واحد عند الجميع ،فينتج من هذا ان قوة الحكم امر عام شامل في البشر لانها غير مبنية على صور او تصاميم سابقة . ويضيف قائلاً : كل من يصف شيئاً بالجمال يزعم ان كل انسان يجب ان يوافق على ما يقول ، وهذا يستدعي وجود مبدأ ذاتي يعيّن ما يُعجب وما لا يُعجب ، بواسطة الشعور لا بواسطة صور او افكار في الذهن . وهذا المبدأ الذاتي هو الاحساس العام ولا يصح حكم الذوق الا بافتراض وجود هذا الاحساس العام [2] .

كذلك « ادموند بورك » في بحثه موضوع الذوق يقول بوجود مقدرة فطرية على الحكم : ان اللذة الناشئة عن تذوق الاشياء المحسوسة هي لذة الذوق الفطري الذي لا يدخل فيه عمل الفكر . كذلك التأثر بالاهواء تأثر فطري . اما حيث تتعقد الاشياء ، حيث يجب تقدير الآثار الفنية ومسائل التنسيق والتناسب ونحو ذلك ، هناك لا بد من عمل الفهم ولا بد من صقل الذوق بالدرس والممارسة واطالة النظر [3] .

ويوافقه كنْت حين يقول : ان الذوق ، مع كونه قوة مبتكرة شخصية لا تُقلّد ، هو قابل التهذيب والنمو بواسطة الكلاسيكيات او روائع الفن .

---

(١) ص ٥٥ من Kant's Critique of Judgment .

(٢) ص ٩٢ و ٩٣ من المصدر السابق .

(٣) ص ٤٣ من Burke, Introduction on Taste .

« وقد قال القدماء ان عقلنا اكتسابي وهذا لا يعني اننا نقلد السابقين تقليداً اعمى لكننا نتبع طرقهم في السير وقد نتوصل الى نتائج تفوق نتائجهم ... حتى في الدين نرى للمثل الصالح تأثيراً يفوق تأثير الفلاسفة والكهنة ، فالتقليد هنا يعني التأثر والاتباع ، والذوق اشد القوى حاجة الى الهداية بالمثل والاعتبار بالروائع الفنية ليتم تهذيبه [١] . »

اما اختلاف الاذواق في نظر « بورك » فيعود الى اسباب اولا : اختلاف درجة الاحساس الفطري . ثانياً : التفاوت في مقدار الملاحظة والانتباه . ثالثاً : الشذوذ رابعاً : اختلاف في درجة المعرفة والخبرة والمران . بينما اسباب ضعف الذوق هي الجهل والتسرع واستباق الحكم والعناد وضعف الانتباه وعدم التهذيب [٢] .

وفي النتيجة ، سواء أكان الذوق قوة بديهية مجردة فطرية كما يقول « كنت » ام بداهة عملية مكتسبة كما يرى دي غرامون ليبار [٣] فالواقع الذي لا يحتمل الرد انه قوة قابلة التهذيب والنمو ، ولكي يستطيع الحكم في الآثار الفنية لا بد له من الخبرة والتمرن والاتصال بروائع الفن . ومع وجود الذوق الشخصي – كما أشرنا في الفقرة السابقة – ورغم قولهم لا جدال في الاذواق ، يبقى الذوق العام المثقف مرجعاً اخيراً في الحكم على الآثار الفنية ونعني بالذوق العام الاتفاق النسبي بين الجماعات على استحسان شيء او استهجانه . والروائع العالمية لم تخلد إلا لأنها صادفت استحساناً عاماً في جميع العصور . ولا بد للذوق الخاص من ان يتأثر بالذوق العام « وقد اثبتت التجارب انه لا وجود لأي اثر للذوق الشخصي البحت » [٤] .

وللذوق العام اهمية تتناسب مع مستوى الثقافة العامة ، لاسيما الثقافة الفنية . فهي تهبط حيث تنحط الثقافة وتعظم بنسبة ارتفاعها في الشعب فيكون المثقفون عموماً اصفى ذوقاً واقدر على التذوق والعكس بالعكس .

(١) ص ١٥٥ من Kant's Critique of Judgment

(٢) ص ٤٠ – ٤٢ من Introduction on taste

(٣) ص ١ – ٧ من Essai sur le sentiment esthétique

(٤) ص ١٢٣ من « المدخل الى الفلسفة » لارسولد كولبه ترجمة ابي العلاء عفيفي (طبعة ثانية ١٩٤٣) .

ويكون اهل المدن ارفع ذوقاً من اهل القرى لزيادة انتشار الثقافة عند الاولين. ويهبط مستوى الذوق في ادوار انحطاط الامم كنتيجة لانحطاط الثقافة وانتشار العلل الاجتماعية وشيوع الخمول والافراط وهبوط مستوى العيش. وهذا ما حصل في الاقطار العربية في حدود القرن الرابع الهجري وما تلاه من قرون: افرط الحكام والزعماء في فنون الترف ومالوا الى الدعة والخمول وآثروا الفن المزخرف الذي يعكس حياتهم الرخوة فمرضت اذواقهم وفرضوا هذه الميول على عصرهم واصبح التانق المستقبح زي العصر والعصور التي تلته فانحط الذوق الفني وطغى في الادب النوع العنيف الحاد المثير العاطفة او الرعاعي الضعيف كما نرى في اسلوب «الف ليلة وليلة»[١]، او الممعن في الزخرف والتقليد كما نرى في رسائل عصور الانحطاط.

غير ان الذوق العام اذا بلغ مقداراً من الصقل – في غير عهود الضعف والتقهقر – هو وحده اساس الاحكام الجمالية واساس الطريقة العلمية التي يعتمدها علم الاستاطيقى التجريبي. وهذا ما يعنيه اسولد كولبه بقوله: ان التجارب قد اثبتت انه لا وجود لاي شذوذ في اصدار الاحكام الذوقية، بل على النقيض من ذلك، قد اظهرت هذه التجارب تواطؤاً غريباً في احكام الناس الذوقية وهو تواطؤ يشجعنا من غير شك على المضي في الاخذ بهذا المنهج العلمي[٢].

وللذوق اهميته في عمل الفنان. فبالذوق يختبر الفنان عمله والذوق يثقف العبقرية ويصقلها ويهديها. واذا كان لا بد من تضحية شيء حين تصادم الذوق والعبقرية فالثانية اولى بالتضحية في رأي كنت[٣]. ولقد كان الحريري عبقريا يعوزه الذوق بعكس ابن المقفع.

---

(١) وقيمتها القصصية الخالدة لا تنفي ما تتضمنه من مظاهر الذوق الرعاعي في المادة والاسلوب. وقد وصلت الى الافرنج بصورة مهذبة معدلة فطار لها صيت بعيد ولقيت تقديراً عاماً.

(٢) ص ١٢٣ من المدخل الى الفلسفة لاوسولد كوليه ترجمة ابي العلاء عفيفي (طبعة ثانية)

(٣) ص ٢٠٥ — ٢٠٦ من Kant's Critique of Judgment

شخصية الفنان

•

« والشعراء يتبعهم الغاوون . ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون . وانهم يقولون ما لا يفعلون ؟ » .

نقم الناس على الشعراء والفنانين لانهم خالفوا غيرهم من الناس ، « والنفيس غريب حيثما كان » . نقموا عليهم لأن اقوالهم خالفت افعالهم ، ونفى افلاطون الشعراء من مدينته لأن اشعارهم ملأى بالاكاذيب او مفسدة للاخلاق ، فهوميروس وهسيود أساءا تصوير الآلهة في اشعارهما . وشعر الندب والتفجع يورث الضعف والجبانة في النفوس [1] .

وليس غريباً ان تختلف آثار الفنانين عن شخصياتهم وان يقولوا ما لا يفعلون . فالفن مهما اقترب من الواقع يظلّ بعيداً عنه . والفن المثالي تطلّع الى واقع افضل يرسمه الخيال ويستوحيه من الماضي او الحاضر . والفن المبني على اختبارات الفنان واحلامه يجتهد في اخفاء اصله بأن يخلع على هذا الاصل ثوباً من الفن يلطّف من حدة الواقع او يخفي بعض نتوءاته ، ولهذا رأى افلاطون ان اشعار هوميروس وهسيود « ملأى بالاكاذيب » .

ولكن ، مهما اختلفت شخصية الفنان عن فنه فلا بد ان تتكون له شخصية خاصة متأثرة بالفن تميّزه عن غيره . ولعل أشيع صفة ينسبها الناس الى الفنانين خلال العصور هي صفة الشذوذ الخلقي او العقلي .

يرى تشارلس لام في محاولاته « Essays of Elia » « ان للفنان طبيعة باردة تهيئه للانتاج الفني لانه يحتاج الى جَلد وصبر وطول اناة وان سرعة التأثر عند النساء

(١) ٦٤١ و ٦٤٧ من Dialogues of Plato, vol. I, The Republic .

تفسر لنا ضعف الطبيعة الفنية عندهن » . وهنا يحضرني قول لروسو : النساء جنس غير فني .

هذه الملاحظة التي ابداها تشارلس لام تتفق مع قول العلماء الحديثين ان الانتاج الفني دليل حصول التوازن في نفس الفنان وتغلبه على الاضطراب العصبي الذي كان يهدده . انه دليل انحلال العقدة النفسية وانتهاء الصراع وهدوء النفس [1] ، ولهذا جاء في مقدمة المجدلية لسعيد عقل : لم يقم اثر فني او عمل عظيم في حالة هياج ، فالفن نتيجة الهدوء وعمل لاواع [2] .

أنستنتج من هذا ان رأي تشارلس لام صحيح وان الفنانين يتميزون ببرودة المزاج وهدوء الطبيعة ؟ ليس القول صحيحاً بكامله ،بل الارجح ان الفنانين لا يقلون عن غيرهم حدة في الغرائز أو عنفاً في الانفعالات لكنهم بواسطة الفن يقهرون العنف ويتغلبون على الصراع ويجدون لغرائزهم مصرفاً فيصدق عليهم قول رانك الباحث الالماني : « ان الصراع النفسي يميل الى التعبير عن ذاته بالفن حين يكون من القوة بحيث لا يسعه الحلم وفي الوقت نفسه يكون اضعف من ان يخلق الاضطراب العصبي » [3] . ومعنى هذا ان الفنان ليس رجل احلام فحسب بل رجل عمل وانتاج واحلامه من القوة بحيث تشق لها طريقاً الى الواقع الفني . كذلك الفنان اقوى من ان يغلبه الصراع النفسي ويقوده الى الهياج العصبي فيجد له منفذاً او منفرجاً في الفن . لكننا اذا راجعنا حياة بعض الفنانين وجدنا الصراع النفسي قد تغلب عليهم في بعض ظروف حياتهم فظهرت عندهم حينذاك اعراض الاضطراب والجنون : روسو ، موباسان ، رمبو ، بودلير ، وليم كوبر ، وليم كولنز ، صموئيل جونسون ، كريستوفر سمارت ، ابن الرومي وغيرهم .

وعلى هذا يكون الفن للفنان تنفيساً ونوعاً من التسامي او ترفيع الغرائز وتحويلها في مجرى جديد . ولكن اذا كان الفن تسامياً وترفيعاً ، لماذا وجدت

---

(١) راجع فصل حوافز الفن .

(٢) ص ١٤ من مقدمة فلسفية في الشعر .

(٣) ص ٢٠١ من Psychanalyse de l'art في الحاشية .

الخصومة منذ القدم بين الفن والاخلاق ؟ ولماذا يكثر الشذوذ الخلقي عند معظم الفنانين؟ يجيب السيكولوجيون بان الفن اتزان غير ثابت وللفنان اوقات انفلات وحالات يخلع فيها العذار ويثور على حالته الاخرى، حالة الكبت والاتزان[1]. ولهذا نرى بعض الفنانين ذوي اخلاق متناقضة يجمعون بين الشعور الروحي الاسمى في بعض الاحيان والهبوط الاخلاقي الشديد في احيان اخرى.

ومن ناحية ثانية قد يكون هذا منشأه ان الفنان مطبوع على الحرية وكره القيود وهذا نتيجة فنه الذي يحتم عليه التجديد وابراز شخصيته وعدم التقيد بالقديم، فاذا صادفت طبيعته الحرة قيوداً اخلاقية متصلبة ومنعاً صارماً ثارت على الاخلاق كثورتها على كل تقليد. والحل الوحيد لهذا الخلاف بين الاخلاق والفن ان يجعل القانون الاخلاقي اشد مرونة واقل تعصباً وجفافاً . وهذا التوفيق بينهما يشبه توفيق المدارس الحديثة بين الشغل واللعب، بين الضبط والحرية. ونحن اذا راجعنا سير بعض الفنانين الثائرين نظير طرفة وامرىء القيس والشاعر الانكليزي شلي والكاتب المسرحي اوسكار وايلد وجدنا ان كلا منهم قد ثار على قيود اجتماعية او اخلاقية شديدة التقيد والتعصب تخالف طبيعة الفنان الحرة.

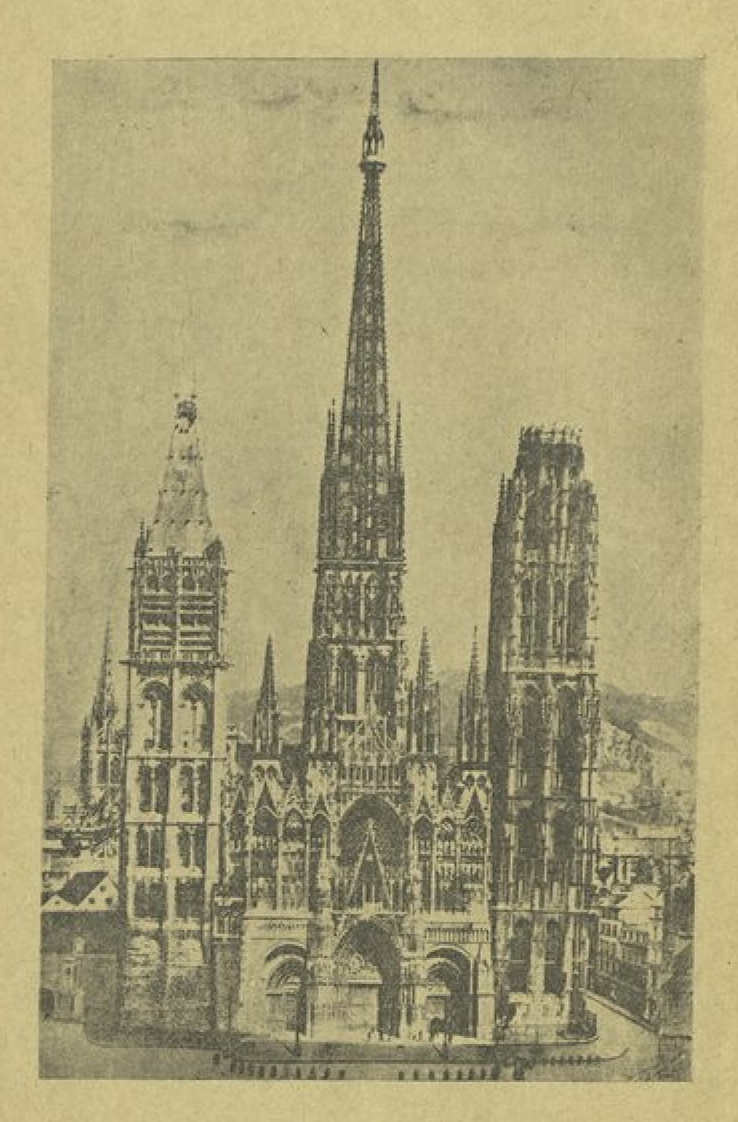
ويلاحظ الباحثون صفات اخرى غالبة في طبيعة الفنان اهمها الانانية الناشئة من عقدة نرسيس او عبادة الذات. يقول « شليجل » : « كل فنان هو نرسيس » اي مغرم بنفسه . ويرى « بودوان » « ان لعبادة الذات عند الفنان ناحيتها المفجعة وهي استحالة الحب عنده لاستحالة خروجه من دائرة نفسه ، ولو قدر الشعراء على الحب الحقيقي لما تغنوا بالحب على النحو الذي نراه. فهم انما يحبون ذواتهم ، وغزلهم هو شوق الى الحب، هو وحشة وانفراد. وقد يظهر عندهم هذا الفراغ في التبرم الدائم والرغبة في السفر وطلب العزلة »[2].

هذا الوصف يذكرنا بعمر بن ابي ربيعة معبود النساء الذي كان في شعره يتغزل بنفسه ويرينا انه المحبوب لا المحب. ومثله الشاعر الالماني هوبل الذي كان يريد من

---

(١) ص ٢٥٧ من Psychanalyse de l'art

(٢) ص ٧٦ — ٧٧ من Psychanalyse de l'art .



الكاتدرائية القوطية

« في ارتفاع خطوطها رمز النفوس المتعبدة المتشوّقة الى العلاء »

أليزا لنسنغ ان تستمر في حبها له من غير ان يبادلها هـذا الحب . واذا ما ذكرنا هذه الظاهرة عند الفنانين بطل عجبنا لما نجده في شعر بروننغ من شوق الى الحب رغم ما كان بينه وبين أليزَبت بَريت من حب موفق .

وعقدة نرسيس تشتق عادة من عقـدة « اوديب » بمعنى ان الشاعر الذي يسيطر على شعوره تعلقه بامه ينفر من كل حب آخر وينطوي عـلى نفسه ويتعامى عن الكون . وقد يشتق من عقدة نرسيس نفسها عقدة حب الظهور وعرض الذات، فان حب الفنـان لنفسه يقوده بسهولة الى حب الظهور و كسب الاعجاب ولفت النظر . وقد يتسامى عنده هذا الميل الى كتابة الاعترافات والمذكرات يودعها عواطفـه وآراءه وذكرياته وتأثراته فكأنه يقيم بذلك لنفسه نصباً او اثراً خالداً . نجد هـذه النزعة ، عرض الذات خصوصاً ، عند الرومنطيقيين الذين يغلب عـلى فنهم العنصر الذاتي امثال روسو وشاتوبريان وموسيه كما نجدها عند شعراء الجاهليـة في الادب العربي وهم في هذه الناحية يشبهون الرومنطيقيين .

لكن انطواء الفنان على نفسه لا يتجاوز حداً معينا لان الفن توازن بين حالتي الانكماش والانطلاق فليس للفنان انعزال المتصوف ولا اتصال رجل الاجتماع .

والفنان رغم فرديته وانطوائه على نفسه شخص انساني عالمي كفنه، يتجاوز به الحدود والحواجز ويتصل بالبشرية جمعاء ويستقي من المعين الانساني العام، من احلام البشرية واساطيرها وغرائزها وعقدها الفطرية المشتركة . ويرتفع ادبه بنسبة هذا الاتصال الانساني وهذا الاستلهام الذي يتجاوز حدود الذات والوطن .

والفنان الذي امتلأت نفسه بفنه ينصرف عن الحياة العملية والمشاغل المـادية ويقطع ما بينه وبين المصـالح التي تلصق الناس بهذا العالم ويصبح انساناً روحياً يعيش لفنه ويستعيض من الحقيقة بالخيال ويكون لنفسه عالماً يشبه عـالم الطفل الذي يلهو بألعابه . والفن كاللعب يثير في صاحبه شعور الحرية والنشاط ، وهو حر كاللعب بمعنى انه لا يتقيد بشكل او مثال ولا يرتبط بهدف عملي . والفنان كاللاعب في مرونته يقوم مقام الاشخاص الذين يخلقهم في قصصه واشعاره وتماثيله ويمثـل ادوارهم ويتبدل بتبدلهم وهو ايضاً كالطفل في مرونته ومقدرته على التحول، ولهذا

يحتفظ بشيء من نضارة الطفولة وتقلبها وعنادها وغرابة اطوارها ونفورها من العادة والقانون .

« والشعر تسام عن المشاغل المادية واستبدال لذائذ الحس بلذائذ الخيال. وبين نوعي اللذة صلة لان الكلمة شفوية كالطعام وكأن الشاعر يحس بلذة في التئام القوافي ودغدغتها لشفتيه . »[1].

• والفن الذي امتلأت به النفس يرفع صاحبه الى درجة الاولياء والمتصوفين. ولهذا قال « آلان » : كل الناس مقلدون – يجري بعضهم وراء بعض كقطعان الغنم « إلا الرجل الصخر الذي لا ينقاد . وللرجل الصخر ثلاثة مظاهر : الفنان والحكيم والقديس . اما الحكيم والقديس فوجودهما نادر . واما الفنان فيقول : انا كما انا ؛ اعبر عن نفسي او لا اعبر عن شيء ؛ ولا احسد احداً ... والفنان في مهنته غير قابل الرشوة وهذا من وجوه رفعته فوق البشر . »[2]

---

(١) ص ١٢٨ من Psychanalyse de l'art

(٢) ص ٢٩٥ من Vingt Leçons sur les beaux arts .

عناصر الفن

•

١ – المعنى في الفن

القاعدة الافلاطونية للجمال هي التناسق والاتزان والوحدة والانسجام. لكن هذه الصفات لا تتناول الشكل فقط: الخطوط والالوان والاصوات، بل ايضا المادة نفسها بما فيها المعاني والافكار. فالجمال عند اليونان مرادف للصلاح والفضيلة ومثلهم الاعلى في الحياة وفي الفن هو الانضباط والاعتدال.

وقد اصاب اليونان في اعتبار المعنى – الى جانب المبنى – ركناً من اركان الجمال. فمن ينكر ان معنى الاثر الفني يزيد القالب جمالاً؟ وان للتعبير اهمية بجانب الشكل؟ ان في صورة العذراء وطفلها لرافائيل جمالاً ناشئاً عن روعة الالوان والخطوط لكن الالوان والخطوط تزداد جمالاً في معنى الامومة الألهية الذي يشع من خلالها. والكاتدرائية القوطية[1] تبهج العيون بدقة بنائها ورشاقة خطوطها، وارتفاع قبابها التي تسمو الى السحاب، لكنها تزيد تأثيراً بما ينبعث منها من معاني الحب المتصاعد الى السماء كألسنة اللهيب محاولاً الاتصال باللامتناهي. وان في الخط المنحرف عند الاستاطيقيين جمالاً يجعله مفضلاً على الخط المستقيم لانه في زعمهم اكثر إراحة للنظر لكونه اكثر اتفاقاً مع شكل العين وحركتها. لكن للخط المنحرف جمالاً ناشئا عن معناه ايضاً فهو يستحضر الرشاقة والنعومة ويشير الى الحركة والتموج والالتفاف. وهكذا في جميع الفنون نجد للتعبير – سواء اكان ظاهراً ام خفياً – اهمية تمتزج مع اهمية القالب.

لكن اليونان قيدوا المعنى بموضوع الجلال او الصلاح والاعتدال ومثلهم اخطأ الكلاسيكيون في جمود قوالبهم ومعانيهم ومواضيعهم فكانت ثورة الرومنطيقيين

---

(١) تجدها على ص ٧٧ من هذا الكتاب.

لا على التناسق والاعتدال والوحدة ، بل على تقييد الفن بناحية واحدة محدودة من الحياة لانهم ارادوه حراً طليقا يعبر عن كل شيء ، عن الجمال والقبح ، عن الجلال والحقارة ، عن الفضيلة والرذيلة . وهنـــا تصبح اهمية المعنى ، كعنصر جمالي ، انه يسمح للقبح بان يكون مظهراً من مظاهر الفن فكم من وجه كثير العيوب يجذبنا بقوة تعبيره وجمال معانيه . واكثر تماثيل رودين تلفت النظر بما تعرضه من صور القبح والذبول والالم التي تهز اعماق النفس بما يتجلى فيها من قوة التعبير وعمق المعنى [1] . كذلك قصيدة « الجيفة » لبودلير وصف دقيق للقبح والنتانة شديد التأثير بما فيـه من عبرة تثير الفكر والشعور .

وقد يرى البعض ان الرمزيين وزملاءهم اصحاب « الشعر الصافي » ينكرون المعنى في الشعر ويصرفون كل همهم الى المبنى . والواقع ان الرمزيين ينكرون التعبير الصريح ويلجأون الى التعبير المبرقع ، يحاولون ان يجعلوا الشعر مساوياً للموسيقى في قوة التعبير وإثارة الشعور فيعمدون الى الاصوات الموسيقية التي تربط الشعر بالموسيقى او تكاد تجعله موسيقى صرفاً . وميزة الادب الحديث انه يكثر من التشديد على القالب الفني مع عدم إهمال المعنى .

وهكذا في جميع مدارس الادب يُعدّ المعنى جزءاً لا يتجزأ من الاثر الفـني . وقد يكون قديماً عادياً او مستحدثاً طريفا ، غير ان الطريف يفضل على المألوف ما لم تشفع بالثاني طرافة القالب . وقد يكون التعبير عنه قويا شديـد البروز كما في الموسيقى الهائجـة او يكون خفيفا او غامضا ايحائيا كما في شعر الغموض والتصوير الرمزي ، لكن غزارة التعبير وإلحاحه مما يضعف قيمة الأثر الفني ، وخير منه التعبير الذي يشوبه بعض الابهام ، وهذا يتوقف على القالب ويدخـــل في باب الغموض والوضوح .

بقي ان نتساءل : هل المعنى اصل من اصول الجمال ؟ وما مركزه في الاستاطيقى ؟

---

(١) يرى رودين ان صور القبح في الفن اشد تأثيراً من صور الجمال وذلك لان الحياة فيها اشد ظهوراً واقوى صراعاً ، وقد يكون احياناً انه كلما زاد قبح الشيء في الطبيعة زاد جماله في الفن . (ص ٥١ من Rodin, L'art) .

تقول اثل بَفر في هذا الموضوع [1] : «ان للتعبير اهميته بجانب الشكل لكن القوة التعبيرية لا يجوز ان تصبح جزءاً من تحديد الجمال ، فلا نقول انه كلما زاد التعبير زاد الجمال ، ولو كان الامر كذلك لكانت الموسيقى الرخيصة الكثيرة التعبير افضل انواع الموسيقى » . « ان محتوى الاثر الفني لا يمكن إغفاله ، والافكار التي يثيرها منظر بستان ورد قد لا تزيد في جمال البستان لكن الافكار التي يثيرها شعر شكسبير تستحق الاهتمام . على ان الافكار العظيمة وحدها لا تخلق الفن العظيم ، ولو كان الامر كذلك لعددنا ارسطو وسبينوزا و كنت شعراء .. »

وهذا يعني ان القيمة الكبرى للقالب الفني ، وإلا لما كان اي فرق بين صورة شمسية ولوحة فنية حين تتضمن كلتاهما معنى واحداً .

« لكن الادب مشكلة اخرى » في رأي اثل بَفر . « فالادب هو في الدرجة الاولى ألفاظ ذات معان ولا قيمة لها بغير معانيها ، بخلاف الالوان والاصوات والخطوط فهذه لها قيمة جمالية غير القيمة المعنوية . وبما ان المعاني مادة الادب يصعب فيه التفريق بين المادة والقالب .

في الادب - الشعر والمسرح والقصة - ما نسميه تأليفاً او نظماً ، اي ابتداء وتطور وتعقد وذروة وخاتمة او حلّ ونهاية . وللافكار والعواطف والاخلاق والصور اهمية نسبية في هذا التأليف توازي وقوعها في موقعها وورودها في المكان والزمان المناسبين ومساوقتها لحركة المجموع بمعنى ان الفاجعة حين حدوثها تكون امراً لا بد منه وترتبط بسلسلة الافكار كما ترتبط الاوتار الاخيرة في السمفونيا بسلسلة الاصوات . » [2]

والخلاصة ان المعاني هي في النثر كل شيء وهي في الشعر والمسرح والقصة ذات اهمية نسبية لكنها اعظم مما في التصوير والموسيقى واشد ارتباطاً بالقالب . هذا رغم ما يحاوله بعض الادباء الحديثين من ربط الشعر بالموسيقى والتصوير ليقللوا فيه من اهمية المعنى .

---

(١) ص ٢٧٥ من Psychology of Beauty .

(٢) ص ٢٧٩ - ٢٨١ من Psychology of Beauty .

٢ – القالب في الفن

يرى الناقد صعوبة التفريق بين المعنى والمبنى، ومن النقاد من يأبى التفريق بينهما باعتبار ان الاثر الفني وحدة لا تتجزأ [١]. والالهام يعني هبوط العبارة على الفنان بمعناها ومبناها دون ما تفريق، وفي هذا يقول لالو في احد فصوله عن طرق النقد الفني ان استعمال الطريقة التجريبية في النقد ينفي خطر التفريق بين المادة والشكل او المعنى والمبنى. فهو يرى في هذا التفريق خطراً.

ونحن رغم هذه الصعوبة وهذا الخطر سنحاول التفريق بينهما لأن النقد تفريع وتجزئة وتحليل. ومهما تمازجت المادة بشكلها لا يستغني الناقد عن الفصل بينهما احيانا.

القالب اداة التعبير وهو في التصوير الخطوط والالوان وتنسيقها وفي الموسيقى ترتيب الاصوات وتناوبها وترجيعها. وفي الادب الالفاظ وترتيبها في اجزاء صغرى هي الجمل وهذه في اجزاء كبرى هي الفقرات والفصول، ويتناول ايضا التشابيه ووجوه المجاز التي تنطوي فيها المعاني، ومنهم من يعد التشابيه والمجازات في المعنى والمبنى معاً. والقالب في الشعر هو الالفاظ وانسجامها والوزن وطرق التصوير والتلوين، وهو تقسيم القصيدة الى مطلع وذروة وخاتمة، وهو تناسق الصور وتماسكها وازدحامها وتنوعها وتطورها نحو الختام. وهو في المسرحية سبك الاجزاء المتنوعة من مشاهد وفصول وتنسيق الحوار في المشهد الواحد وتناوب الحركة والسكون والقول والعمل والصعود والهبوط والنور والظلمة والتعقد ثم الانحلال والمفاجأة والانتظار والغموض والوضوح. وهو في القصة انقسامها الى تمهيد وسياق الحوادث وتأزمها وانحلالها وتركيب الاجزاء وارتباطها.

أما المعنى او الفكرة فعاطفة او صورة او رأي، تبرز من خلال القالب، خفية او واضحة، غريبة او عادية، سطحية او عميقة، قوية او ضعيفة، وفقاً لما يفرضه عليهـا القالب.

---

(١) المعنى وسيلة ابراز الجمال وتقويته وهو بهذا المعنى جزء من الشكل (١٢١ من Psychology of Beauty) ويقول فلوبير: القالب الجميل فكرة جميلة والا فما القالب الذي لا يعني شيئاً؟

والفكرة تكاد تكون كل شيء في النثر العلمي حيث ينصرف الكاتب الى عرض افكاره مرتبة واضحة متراصة لا يعتورها تفنن ولا تعقيد ، ويتخذ القالب اهمية ثانوية تنحصر في كونه وسيلة الى الفكرة . وتعظم اهمية القالب في النثر الخطابي الذي يريد ان يثبت شيئاً فتكثر فيه وجوه التفنن الكلامي من تنويع وتصوير يثير الخيال وتقوية عاطفية وأساليب منطقية .

وكلما اتسع القالب وارتفع شأنه وطغى على المقال زادت قوة المعنى وعظم تأثيره في النفوس ، ويكون ذلك في النثر الفني . فقد ينفق الكاتب صفحات عديدة في بسط فكرة واحدة متفنناً في عرضها ، متقيداً بمبدأ الوحدة الذي يؤلف سر الجمال ، كما نرى في فصول « حديث الاربعاء » لطه حسين و « الفصول الاربعة » لعمر فاخوري .

والقالب يكاد يكون كل شيء في الشعر والمسرحية والقصة . فالفكرة هناك قد تكون عادية او مبتكرة ، لكن الذي يملك على السامع او المشاهد شعوره هو القالب ، هو طريقة العرض والتنسيق . فلو اخذنا قصيدة « النسر » لعمر ابي ريشه لرأينا هناك فكرة واحدة تلخص جميع الأبيات : رجوع النسر الواهن الى وكره في الجبال ليموت هناك ، اي ان العظيم يموت عظيماً ولو اصابه الوهن والهبوط . وهي فكرة جليلة غير مبتذلة لكن قيمة القصيدة تعود في الدرجة الاولى الى قوة التصوير الملحمي الذي يرفعها من الوصف الرائع الى التأزم الجبار حين يقول :

وقف النسر جائعاً يتلوى فوق شلوٍ على التراب نثيرِ
وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغض وبالجناح الكسير
فسرت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة المقرور
ونزا ساحباً على الافق الأغبر انقاض هيكلٍ منخور
واذا ما اتى الغياهب واجتاز مدى الظن من ضمير الاثير
جلجلت منه زعقة ردت الآفاق حسرى من وهجها المستطير
وهوى جثة على الذروة الشماء في حضن وكره المهجور ...

المعاني والصور حسنة قوية لكن الذي يهز السامع هو جلال الالفاظ وائتلافها مع المعنى ائتلافاً غريباً ثم تركيز الفكرة الواحدة وابرازها وتطور الصور والحوادث

الى هذا الختام القوي الذي يترك في آفاق النفس دوياً .

يقول « آلان » : « في التصوير نعجب بالخطوط لا بالموضوع . كذلك في المسرحية تبرز الافكار بواسطة الموقف والحركة لا بالاخلاق والاشخاص . وليس أبرد من مسرحية تريد ان تثبت شيئاً . » [1]

ويفرّق الناقد بين الشعر والنثر . فالشعر فن واهميته في القالب . اما النثر فقد يكون فناً وقد لا يكون . قد نرى في النثر عبارات موفقة ولكن بشرط ان الفكرة هي التي تلفت الذهن الى حسنها بينما في الشعر والخطابة تأتي اللذة اولاً وهي التي تقود السامع الى الفكرة . [2] « الفنان لا يسعى وراء فكرة نادرة او غريبة بل وراء طريقة جديدة يصور بها فكرة مألوفة ... فالربيع لهوراس وفاليري فكرة عادية وموضوع مبتذل لكن الفنان صوّرها بطريقة جديدة غريبة . » [3]

ويقول جورج سانتايانا : كثيراً ما نعثر ، في قصيدة « ثورة الاسلام » لشلي و « انديميون » لكيتس ، على اجزاء او ابيات غير واضحة المعنى وانما تحدث تأثيرها بما تخلقه من جو شعري : موسيقى ووزن وحركة وقوة ترهف الحواس . [4]

ومثل ذلك قول برونتيار : « مسألة القالب امر رئيسي في الشعر ... الفن هو غاية نفسه عند الشعراء ، اما عند الكتاب فالامر بالعكس . الشعر اداة لهو رفيع اما النثر فللعمل » [5] .

بناء على ما تقدم يكون القالب – طريقة العرض والتركيب – لا العاطفة ، هو الفارق الرئيسي بين الفن والعلم . [6] فالكلام العادي والقول العلمي قد يتضمنان فكرة او رأياً او عاطفة او هذه كلها معا . والفن كذلك . لكن يفرق بين العلم

---

(١) ص ١٤٤ من Système des beaux arts

(٢) ص ٣٠٨ من المصدر السابق .

(٣) ص ٢٩٠ – ٢٩٣ من Vingt Leçons sur les beaux arts

(٤) ص ٢٥٦ من Poetry & Religion

(٥) ص ٢٠١ و ٢٠٧ من Brunetière, Questions de critique

(٦) ص ٢٤١ من اصول النقد الادبي لاحمد الشايب (الفصل الرابع من الباب الثالث) حيث يرى المؤلف ان العاطفة هي الفارق الرئيسي بين العلم والفن .

والفن القالب وحده .

ان في مقدور كل انسان ان يدرس علم النفس او الاجتماع ويفهم مشا كلهما ، ولكن لا يستطيع عرضهما في قصص ومسرحيات نظير « اوجني غرانديه » و « آنا كارنينا » و « هملت » و « البخيل » و « الجريمة والعقاب » و « الباب الضيق » . لا يستطيع هذا سوى الفنان . وقد يكون فهم الفنان للحياة اعمق من فهم غيره لكن الطبيعة الفنية وحدها تنتج القصة والمسرحية والشعر ويكون الفهم العميق للحياة حينئذ أضمن لخلودها . وقد أشرنا في الفصل السابق الى اهمية المعنى لكن القالب في الفن يفوقه أهمية .

٣ – العاطفة في الفن

نحن في عصر رد فعل على الرومنطيقية العاطفية في عصر الرمزية والموضوعية الغامضة . وهو موقف يتمثل لنا في مذاهب الفن العصرية كما في ابحاث النقاد العصريين ومنهم الفيلسوف كروتشي الذي يقسم طرق التعبير الى اربع [1] : التعبير العاطفي ، التعبير الشعري ، التعبير النثري ، والتعبير العادي او العملي. ويرى ان التعبير العاطفي ليس من الشعر في شيء إذ ان ميزته التأوه والتنهد والمبالغة والغلو العاطفي، وقد ازدهر عند الرومنطيقيين فكان من مظاهر انحطاط الفن عندهم وانسياقه الى الرقة المفرطة . لكن ثار على هذا المذهب بودليروفلوبير ثورة عنيفة جعلتهما ينكران العاطفة والقلب والذات في الشعر وينفيان منه عنصر الشخصية . ويزيد كروتشي قائلا : لا يمكن للشعر ان ينقل العاطفة او يقلدها لان العاطفة تشويش واضطراب والفن نظام وشكل . وفي هذا يتفق كروتشي مع آلان الذي يرى ان الفن انضباط .

كيف نوفق اذن بين القائلين باعتبار العاطفة اهم اركان الادب [2] والقائلين بنفي

---

(١) مقالة كروتشي في Revue de métaphysique et de morale مجلد ٤٣ سنة ١٩٣٦ . ص ١ – ٥٣ Poésie et Littérature

(٢) اصول النقد الادبي لاحمد الشايب ص ٣١ .

العاطفة من الفن [١] :

الواقع ان كروتشي يحسن التوفيق بين المذهبين، فهو يستدرك بقوله ان العاطفة هي المادة الخام او المواد الاولية التي يستمد منها الفنان ويحوّلها بواسطة الخلق الى مادة غير مادة العواطف والافكار . والفن يعدّل العاطفة ويهذبها ويظهرها في شكل الخيال والتصوير - لا التأوه والتنهد - ويسترها وراء براقع الايحاء والغموض .

وفي هذا المعنى ما اورده صاحب « محاولة في درس العاطفة الاستاطيقية » : « ان الحالة التأثرية توافق التخيل وتداعي الصور . هذا اذا كان التأثر معتدلا ومستمراً الى حين . اما التأثر الشديد فيجمّد الخيال ويمحوه . » [٢] .

هذه علاقة الفن بالعاطفة : انها مصدر له غير مباشر وانها عنصر فيه قليل الظهور بل مستتر وراء الصور والاشكال . اما الأدب العاطفي الكثير الهوس والهياج فهو أدب رخيص ضعيف الاثر والقيمة .

وما يقال في الفن والفنان يقال ايضاً في المتذوق . فالاثر الفني لا يقاس بمقدرته على اثارة العواطف وتهييجها بل الأمر بالعكس لأن وظيفته تعديل الاهواء وتلطيف العاطفة كما مر بنا في بحث وظائف الفن .

ولهذا يقول دي غرامون ليبار : « قد يحدث التأثر بصورة كلية دون ان يكون هذا التأثر لذة استاطيقية . فالهياج النفسي ، اذا بلغ حداً ما ، قضى على اللـذة . وذلك ما نراه في المسرحية السوقية التي تبالغ في عرض الفواجع والمفاجآت والرواية البوليسية وسائر الادب العنيف الحاد الذي يجعل المشاركة الشعورية ألماً لشدة التأثر . » [٣] ومن هذا النوع المهيج رقصة البطن التي لا تخلو من براعة لكنها تخلو من الفن . ومثلها مشاهد عراك الثيران والمصارعات الدامية والالعاب الخطرة

---

(١) مقدمة فلسفية في الشعر لسعيد عقل في « المجدلية » ص ١٤ : لم يقم أثر فني او عمل عظيم في حالة هياج . فالفن نتيجة الهدوء وعمل لاواع .

(٢) ص ١٣٣ من Essai sur le sentiment esthétique (في الحاشية) .

(٣) المصدر السابق ص ١٢٩ - ١٣٠ .

ومشاهد القتل والتعذيب المسرحي . ٣ ومن الخطأ ان نقيس الجمال بمقدرته على اثارة العواطف . »

٤ – الايحاء في الفن

الفن في اساسه إيحاء ، اي تعبير غير صريح او غير مباشر عن فكرة او معنى ، وهو بهذا يفرض التفكير على متذوقه .

يقولون ان كل شيء مصدر إيحاء لمن يستطيع ان ينظر الى الاشياء نظرة فنية . ان الفنان والناقد والمثقف جميعهم يستطيعون ان يروا في ما حولهم ما يثير فيهم الخيال والفكر والعاطفة . لكن لا شك في ان الآثار الفنية اشد إيحاءً من غيرها لتعدد المؤثرات التي تتضمنها . قابل بين صورة شمسية لاحد المناظر الطبيعية واخرى فنية للمنظر نفسه . تجد الصورة الفنية اشد إثارة لأحلامك ومتعتك وتفكيرك وذلك لانها اشد تعقداً واكثر تعدداً في مؤثراتها ، بما اضاف اليها الفنان من شخصيته ومن نظرته المفردة .

والقديم اشد إيحاءً من الحديث بما يرافقه من ذكريات . والآثار القديمة اشد إيحاءً من الحديثة . لنذكر وقفة البحتري امام إيوان كسرى المهدّم ، كيف وجد في خرائبه الكئيبة عزاء وسلوى عن احزانه وكيف وقف معجباً مدهوشاً امام روعة القِدَم فيه ، وتمثلت له صورة القصر في ايام عزه « والقيان وسط المقاصير يرجّجن بين حُوٍّ ولُعس » ، فانبعثت في راسه الصور والافكار عن عظمة الفرس البائدة وفضلهم على العرب ، وصرّح انه يكلف بالاشراف من اي جنس كانوا .

غير اننا نجد الشعر الحديث عموماً اشد إيحاءً من القديم ، لان فيه من تعدد المؤثرات ما يعوضه من روعة القِدَم وجلاله . ذلك لانه اشد استلهاماً منه للفنون الاخرى من موسيقى وتصوير ونحت وأقرب الى الغموض واكثر استثماراً للنظريات السيكولوجيا الحديثة .

كان الشعر الكلاسيكي يمتاز بالوضوح ويؤثر التعبير المجرد القليل الصور ، الذي يخاطب الفكر مباشرة وقلما يثير الخيال . ثم جاء الرمنطيقيون فبدأوا في تاريخ

الشعر عهداً جديداً لانهم اكثروا فيه من التصوير والتلوين ، متأثرين بالنهضة الفنية وبانتشار المتاحف التي نشرت كنوز الماضي من شرقية وغربية .

كان برناردين دوسان بيير اول من صوّر بالالفاظ . اما شاتوبريان فاهتم بموسيقى العبارة التي توحي الحالة النفسية . وعند فكتور هوغو قصائد تقلد الاوركسترا في في نشاطها وايقاعها .

ولكن استخدام الصور والموسيقى اللفظية كوسائل للايحاء بلغ ذروته عند الرمزيين . هؤلاء بالغوا في استعمال الصور ، الصور الغامضة المثيرة ، المضطربة كصور الحلم او المنتزعة من عالم اللاوعي وما تحت الوعي .

ونقلوا الصورة من معناها الاصلي الى معنى جديد فكان عندهم الحلم الازرق ، والعطر الناعم كبشرة الطفل ، والنزاع الابيض ، وسمفونيا الالوان ، والحديقة التي تضج بالازهار ، والنور الجريح .

صنعوا الشعر للقراءة ، للتفكير ، لا للخطابة او الالقاء . وارادوه انتاجاً متماسكا صلبا غير قابل التحليل ، يعبر عن معناه لا بالالفاظ بل بما يتركه في نفس القارىء من تأثير اجمالي .

وجعلوا للاصوات معاني يستغنى بها عن فهم الالفاظ . فالابيات التالية تسمعنا باصواتها الممتدة جهشة البكاء وانين الألم .

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur — Monotone

وقد جعل «ريمبو» لونا لكل من الصوتيات الخمس فالكسرة عنده تعني الاحمرار الثورة والغضب ، والفتحة السواد ، والضمة الزرقة الخ .

لكن توالي الكسرات في الشعر يشير بالارجح الى الانكسار والحزن .

لنلاحظ البيت التالي لعمر بن ابي ربيعة :

« هنيئاً لأهـل العامرية نشرُها اللذيذ وريّاها التي اتذكرُ »

هنا تعدد الكسرات في الشطر الاول يأتلف مع تعدد الهاءات وباقي الحروف

المهموسة ، مما يعطي البيت جواً من حسرة الذكرى وتنهد الالم .

ولا نعدم في شعرنا القديم ابياتا يوحي معناها بالرنة والاصوات . فمن الابيات التي يوحي لفظها معناها قول البحتري :

يقضقضُ عصلا في اسنتها الردى كقضقضةِ المقرور ارعده البرد

وفي قوله :

وأقامتُ عنه وهو منعفرٌ لفرد !

نتخيل في تكرر الفاء صورة الذل والحقارة التي امسى بها الذئب الصريع .

ومن ذلك قصيدة المتنبي في هجاء كافور :

اني نزلت بكذابين ضيفهمُ عن القرى وعن الترحال مردودُ

فهي بحروفها واصواتها وخشونة الفاظها وطول مقاطعها شديدة الدلالة على معاني التهكم والغيظ :

نامت نواطيرُ مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيدُ

... وأن ذا الاسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد !

وبكلمة عامة يمكننا القول انه كلما ازداد الفن غموضا زادت فيه قوة الايحاء لهذا كانت الموسيقى ايحاء صرفا لانها لا تقول شيئا بل توحي الى السامع شعائر مختلفة . والرمزيون حين قرنوا الشعر بالموسيقى ارادوه ايحاء صرفا وجعلوا الغموض اهم ميزاته .

وفيما يلي نُجمل اهم وسائل الايحاء في الأدب :

الألفاظ والعبارات الشعبية ، الشائعة في الاغاني والقصص الشعبية ، التي تثير في السامع روح المرح وتبعث فيه الذكريات والشعور القومي ، والالفاظ القديمة التاريخية التي تستحضر امجاد الماضي وعظمة الغابرين : اثينا ، رومه ، بغداد ، زردشت ، كليوبطره ، قيصر . ومثلها الالفاظ الميثولوجية : الاولمب ، مينرفا ، البرناس ، ادونيس وعشتاروت ، والالفاظ التي توحي صور الجلال : الموت والعدم ، والظلام ، والنور ، والجنة ، والصحراء ، والفلك ، والملأ الاعلى ، والجن ، وسدرة المنتهى ونحو ذلك .

والالفاظ التي يشبه لفظها معناها : ذات الاصوات الممتدة التي توحي الطول والسعة ، والقصيرة التي توحي الخفة والسرعة ، وتلك التي باصواتها تعبر عن القوة والنشاط ، الهدوء او الخشية والاضطراب ، الالم والعياء او النعومة والترف. وقد اشتهر شعر ادغار آلان بو بقوة الايحاء اللفظي [1] .

والايحاء يكون اجمالياً، في غير الالفاظ المفردة ، في الصور التي يشوبها الغموض والتي توافقها مواكب الذكريات والمؤلفات مثل دقة النواقيس ورنة الخلخال وشميم العرار والوقوف على الاطلال .

وبين الفنون الادبية يمتاز الشعر بقوة الايحاء وقد تقدم فيه الكلام . وتجاريه في ذلك ايضاً القصة والمسرحية .

وفي القصة الفنية تتعدد وجوه الايحاء، وقد كثر شيوعها في العصر الحديث بشيوع الفن الغامض المثير الفكر، لا سيما ما كان منها معتمداً على التحليل النفساني .

القصة تمثل الواقع في قالب قصصي وتقدم العبرة بصورة غير مباشرة ، تعرض الماضي بقالب فني مستمد من خيال المؤلف ، او تتخيل المستقبل والمثالي والعجيب والفائق الطبيعة . تصف الاشخاص وصفاً غير مباشر اي انها تعرفهم الى القارىء بواسطة اقوالهم وافعالهم . توحي بما تتضمنه من رمز ومعنى بعيد . ومن هذا النوع بعض قصص اوسكار وايلد (صورة دوريان غراي ، المارد الاناني ، الوردة والعصفور)وبما تحركه من اعجاب بابطالها وشغف ببعض الاشخاص ومقت لغيرهم ، وبما تثيره من حيرة وفضول وتساؤل امام مشكلة تعرضها وقضية تبسطها . وقد يعرض لك النثر القضية نفسها بشكل واضح يثير فكرك لكنه لا يهز اعماق شعورك بعنصر الرائع والجليل او المثير الشفقة ، او العجيب المدهش. ولا يدغدغ احساسك بالمضحك والمبكي ، بالمهيج والمؤثر ، ولا يترك لك لذة الاكتشاف الذاتي بعنصر الغموض ، ولا يحرك خيالك بالصور الحية الغريبة وبالجو الفني الذي يغلف الاشخاص والاشياء .

وربما كانت المسرحية اشد الانواع الادبية إيحاءً ، وذلك لانها اكثر الجميع

(١) راجع مثلا قصيدتي « الاجراس » و « اولالوم » لهذا الشاعر .

تقيداً بالزمن ، فعليها ان تعرض وقائعها في مدة محدودة تتراوح بين ساعة وثلاث ساعات . وهي لهذا تنتخب من الحوادث والمشاهد والاقوال اشدها إيحاءً وتأثيراً. تكتفي بالاشارة الى الحوادث التي لا يمكن عرضها وتستغني عن المقدمة وعن كل تفصيل تافه او عظة باردة ، وتعتمد الحوار الموجز ، وتؤثر الغموض على الوضوح ، وتستخدم الجو والديكور والحركة والسكون والصوت والخطوط والهيئة والاشارة كوسائل إضافية للتعبير . وبذلك تجمع ما في التصوير والرقص والشعر والنثر من وسائل إيحائية .

الشعر

يهمنا البحث في استاطيقى الشعر بصورة خاصة لانه اهم الفنون الادبية التي عرفها العرب او لانه الوحيد الذي عرفوه بين الفنون الادبية الرفيعة . اما النثر فلا يرتفع الى مصاف الفنون الجميلة الا في احوال قليلة ، حين يكون نثراً شعرياً او شعراً منثوراً . واما الفنون النثرية التي تجاري الشعر في قوة الخلق والعبقرية – اعني المسرحية والقصة بانواعها – فان العرب جهلوا احداهما جهلاً تاماً وعرفوا الاخرى بمقدار ضئيل .

الشعر في ابسط تحديد له كلام موزون مقفى . لكن هذا التحديد لا يتناول سوى الظاهر فقط . لأن الشعر شيء فوق الكلام والوزن والقافية . وخلاصة ما نستنتجه من ابحاث النقاد الحديثين ان الشعر نقيض النثر يخالفه في كل شيء . فالشعر فن قديم والنثر فن حديث لا يشبه الشعر في شيء سوى ان اداة التوصيل في كليهما هي الكلمة .

الشعر عند الحديثين إلهام وهو وليد اللاوعي . والنثر تفكير وليد الوعي . يقول كروتشي : « عالم الشعر يخلو من التفكير والنقد والفلسفة فهو عالم الخيال المطلق بينما الفكر والفلسفة عالمها الواقع والحقيقة . والفلسفة تقتل الشعر . »[1] وقد تأتي في الشعر لمحات فلسفية وحقائق رائعة ولكنها هناك في قالب فني ، ولا تأتي كما في الفلسفة عن طريق الفكر والقياس بل عن طريق البداهة والالهام . وفي هذا يقول آلان : كانت الفنون اولى الافكار ، والآداب تضمنت سر العلوم ، نشعر بانها تعبر عن حقائق ملهمة لا تحتاج الى ادلة[2] .

(١) B. Croce, La Poésie et la littérature, Revue de métaphysique et de morale, مجلد ٤٣ سنة ١٩٣٦ المقالة الاولى ص ١–٥٣

(٢) ص ١٠٦ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux-arts

الشعر يستمد قوته من الالفاظ المفردة التي تلفت النظر بغرابتها او رنتها الموسيقية ، اما النثر فقوته في الالفاظ مجتمعة لا منفردة . وقد يعتمد بعض الناثرين على سحر الالفاظ ، لكن الكاتب الكبير هو الذي يحدث تأثيراً قوياً بكلمات عادية حسنة الرصف والتنسيق .

الشعر يخضع لقانون الزمن : الوزن او قياس الوقت . لهذا يجب ان يُسمع ويُنشد ، اما النثر فله ان يقرأ لانه ينفر من الوزن والعدد . « و كأنما الكاتب يكتب لنفسه بينما الشاعر يكتب للجماعة ويميل الى اثارة الاعجاب » [1] .

الشعر احد الفنون الجميلة بمعنى ان قيمته ذاتية وتعبيره لذاته بقطع النظر عن فائدته العملية ، بخلاف النثر الذي يرمي الى ايصال المعرفة او بسط الحقائق وتدوينها وحفظها .

والشعر يشارك الفنون الجميلة جميعها في ميزات عامة : في قوة الايحاء والابتكار الشخصي . ويشارك بعضها كالموسيقى والتصوير في ميزات خاصة نعرضها في ما يلي :

١ - الشعر هو في الدرجة الاولى موسيقي ، يشبهها في الوزن وانسجام [2] الاصوات وترجيعها بصورة متسقة بين طويل وقصير ، ضعيف وقوي ، لكن وقفات القصيدة لا يضبطها العدد بالدقة التي تنضبط بها وقفات الموسيقى . والتعبير الموسيقي أصفى من تعبير الشعر لأن الاصوات اقرب الى النفس من الالفاظ واوفى تعبيراً لكنه تعبير غير محدود ولا مقيد بل يفهمه كل سامع على طريقته . بينما تعبير الشعر اقرب الى الوضوح والتحديد لانه مضبوط بمعاني الالفاظ .

الشعر موسيقي ايضا في قافيته . هذا الصدى الذي يتردد بصورة قياسية فينتظره السامع ويستعد له الفم والجسم . وهو ايضا موسيقي في انسجام

---

(١) ص ٣٠٧ - ٣١٠ Alains , Système des beaux arts

(٢) انسجام الاصوات اي تآلفها عند التلفظ . والاصوات المتآلفة في الموسيقى هي المتعاقبة والمتقابلة والمتضادة ، وتميزها الاذن الموسيقية بسهولة . والحروف المتآلفة في اللغة هي التي يسهل التلفظ بها معاً او هي التي تتباعد مخارج حروفها . فالعين والحاء حرفان متنافران اذا جمعا وذلك لتقارب مخارج حروفهما .

الاصوات وايقاعها وسهولة جريها على اللسان. وهو اخو الموسيقى بمعنى انهما نشآ معاً بعد الرقص [1] فكان الغناء اتحاد الموسيقى والشعر. والشعر الغنائي يشبه الموسيقى في التكرار وترجيع القرار الذي يزيد المعنى قوة ويجذب انتباه السامع الى الموضوع الرئيسي. لهذا لا يجوز التكرار الا في ما يحسن تكراره. لكن الشعر يزيد جمالاً بالتمركز والايجاز بينما الموسيقى تقوى بالاتساع والامتداد.

والشعر يشبه الموسيقى في دلالة الاصوات على المعاني بحيث ان السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع وان هو لم يفهم الالفاظ تمام الفهم. ألا نحسّ بحركة الجواد في قول امرىء القيس :

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ !

وفي الابيات التالية لألبير سامان، نسمع في كل منها زفرة متكررة ورجاءً صارخاً يتردد تباعاً في المقاطع الطويلة الرنانة التي تعقبها اصداء كأصداء النواقيس :

Oh ! s'en aller sans violence !
S'évanouir sans qu'on y pense ,
D'une suprême défaillance !
Silence ! Silence ! Silence !

وللموسيقى – كما للصور – اهمية كبرى عند الرمزيين. فالشعر عندهم صور موسيقية لها قوة الموسيقى التعبيرية وتأثيرها، مع ان بعض الشعر الرمزي حرٌّ لا يتقيد بوزن. ومن هنا نرى ان الشعر لا ينفصل عن الموسيقى والتكرار المتسق وان هو انفصل عن الوزن.

٢ – والشعر ايضا تصوير. صور نظرية وسمعية وشمية ولمسية وذوقية ومتحركة يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع اشكاله وينفر من المجردات ويرتاح الى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يوافق ذلك من تخطيط وتلوين، ومادته المعاني المحسوسة التي تنبض بالحركة والحياة :

وتشرب اساري القطا الكدر بعدما سرت قرباً أحناؤها تتصلصل ـ

فقد وصف الشاعر لون القطا وحركتها واسمعنا صوت اجوافها اليابسة من العطش.

---

(١) ص ٢٠ ـ ٨٢ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts .

وفي وصف امرىء القيس المشهور للجواد يصوّر الشكل والحركة بدقة عجيبة وكأنه يُسمعك تدهور الصخر يقذفه السيل من اعالي الجبل .

وله ايضاً :

يغطّ غطيط البكر شدّ خناقه ليقتلني ، والمرء ليس بقتّال
أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب اغوال

فقد بالغ في تمثيل الحركة والصوت واللون .

ومثل ذلك قول ابن المعلوط وفيه طرافة التصوير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالاركان من هو ماسح
اخذنا باطراف الاحاديث بيننا وسالت باعناق المطيّ الاباطح

والتصوير في البيت الثاني .

✓ وفي القرآن يكثر التصوير الشعري : « اذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقاً وهي تفور . » (سورة الملك . في وصف نار الجحيم) « والصبح اذا تنفس » (سورة التكوير) « ولا تصعّر خدك للناس ولا تمش في الارض مرحاً . » (سورة لقمان)

✓ وخير التصوير ما أمعن في وصف الجزئيات كما نجد في شعر ابن الرومي . وما تضمن صوراً متتابعة متماسكة كما في وصف البحتري :

عوى ثم أقعى فارتجزتُ فهجته فاقبل مثل البرق يتبعه الرعدُ
فأوجرتهُ خرقاء تحسبُ ريشها على كوكبٍ ينقضّ والليل مسود
فما ازداد الا جُرأةً وصرامةً وايقنت ان الأمرَ منه هو الجِدُّ
فاتبعتها اخرى فاضللتُ نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقد

✓ أما الرمزيون فقد بالغوا في مبدأ التصوير الشعري حتى جعلوه رموزاً . وليست صورهم تشابيه واستعارات بل هي صور تعبر عن المعنى « كما تعبر الزهرة عن الشجرة التي انحدرت منها من غير ان تشبهها » ، صور الاغراب والشذوذ . وصور بودلير « صاخبة هائجة تجسم الشعائر وتزيدها حدةً وارهافاً وتهوّل الاحساس . ترن فيها الاصوات وتتكلم الالوان والعطور . ولا تخلو من فكرة وهي في مجموعها تهز القارىء هزاً عنيفاً وتوحي اليه بسهولة احساس الشاعر وتصوره وافكاره . »

والتصوير الانطباعي يصور الاشياء بواسطة الوانها واصواتها واشكالها وروائحها الفطرية. والفنان يبرز منها ما ينقله اليه الحس الفطري الخشن وينقل احساسه غير متقيد بالاصل.

والفن الشرقي عموماً معروف بنزعته التصويرية وقد استوحاه هوغو في «شرقياته» الغزيرة الصور والالوان، التي «ظهرت فيها اوزان تشبه اهتزاز جسم نسائي وهدير العاصفة وعدو الخيول الجامحة.»

وقد تزعّم هوغو نفسه مذهب الشعر التصويري. وأتباع هذا المذهب هم الذين فتنهم خصب الصور الشرقية والوانها وانتثارهـــا اشكالاً وزخارف عربية ذات تعاريج وتزاويق فأنشأوا الشعر الملون الذي جمع الوان قوس السحــاب وذنب الطاووس وارادوا شعرهم فناً للفن وقال احدهم دي بانفيل:

لنصنع شعراً للاشيء - للذة.

لنغنِّ، لنقصَّ قصص شهرزاد!

هؤلاء اتباع مذهب الحس والتصوير واسلاف الرمزيين!

٣ - والشعر كباقي الفنون يمتاز بقوة الايحاء وهو ما يتضمنه من معنى خفي الى جانب المعنى الظاهر. فللأبيات الشعرية جو كما للوحــة الفنية، ولنغمها معنى خاص كما للقطعة الموسيقية.

والايحاء ميزة الفنون جميعاً: انها تثير الحلم وتترك لمتذوقها مجال التفكير والاستنتاج. لهذا يستقبح بعض الشعر التعليمي لانه يقول لك ما يجب ان تستنتجه بنفسك. كذلك القصة التي تقول لك مغزاها والشعر الذي ينتهي باستنتاج او عظة ملفوظة غير مبرقعة. ويستحسن التصوير الحديث لانه يهمل التفاصيل في الخطوط والظلال ويترك للمشاهد مجال التفكير وايجاد الباقي.

الشعر الحسن هو الذي لا تُمل قراءته ثانياً وثالثاً لاننا في كل مرة نستجلي فيه معاني جديدة لم تظهر لنا في المرة الاولى. لهذا كان الشعر موجزاً قليل الكلام. «يستحضر الاشياء استحضاراً ولا يسمح باطالة النظر في صوره وانما نلمحها لمحــاً ونتخيل الباقي الذي لا نراه» [1]. «ومن محاسن الفن انه لا يمكن فهمه فهماً تاماً

(١) ص ٩٢ من Alain, Système des beaux arts

وانه لا يخلو من حيرة وغموض وكأن الاثر الفني دائم النمو كلما أطلنا فيه النظر . »[1]
وهذا يشبه قول الشاعر العربي :

يزيدك وجهه حسناً اذا ما زدته نظراً

يقول الباحث آلان : « في كل الفنون لغة مطلقة خفية . في الشعر مثلا معانٍ يضيق النثر عن شرحها ، وشيء من التعبير المبهم الذي يفهمه الانسان بحسه لا بعقله. كذلك الموسيقى يحسها الانسان دون ان يستطيع شرحها ويستمتع بها ويترنح على وقعها وهو لا يفهم تماماً ماذا تعني . »

قال المتنبي واصفاً الاسد :

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه فكأنه آسٍ يجسُّ عليلا
ويردّ عفرته الى يافوخه حتى تصير لرأسه اكليلا

إنك اذا قرأت البيتين لا تتمثل فقط سير الاسد وحركته بل تشعر بوطأته المتمهلة التي تجمع بين الخفة والجلال تحسها في وزن البيت وطول المقاطع وانسجام الالفاظ.

وفي قوله :

اسدٌ يرى عضويه فيك كليهما متناً ازلّ وساعداً مفتولا

هنا تلمس القوة لمساً في الشطر الثاني .

وفي قصيدة ابن الرومي في وحيد المغنية تقرأ في الظاهر وصفاً لوحيد حين الغناء وشدة تاثير صوتها في الحضور وفي الشاعر خصوصاً، لكن معناها الباطن هوى مذيب تحسه في هذا النغم المريض الذي يسيطر على القصيد من أولها الى آخرها وفي هذا الوزن الخفيف المتقطع ، وفي القافية التي تنخفض وتمتد فتوحي معنى التنهد والانكسار وتنتهي بزفرة قصيرة في الدال المضمومة .

ومن ذلك قول جرير متغزلاً :

ان الذين غدوا بلبك غادروا وشلاً بعينك ما يزال معينا
غيّضن من عبراتهن وقلن لي ماذا لقيت من الهوى ولقينا ؟

ففي عجز البيت الثاني من الغموض ما يثير شتى التخيلات لكنه غموض شديد

---

(١) ص ٦٦ـ٦٧ من Criticism in America (New York, 1924)

الدلالة على معاني الحسرة واليأس .

يقول لالو : الشعر في جوهره ايحاء ومصادر الايحاء فيه :

أ – عناصر الاتساق او التكرار الموزون والموسيقى والوزن والحركة.

ب – مواكب المؤالفات الفكرية او تداعي الافكار وماتثيره الصورة الواحدة من صور وعواطف وافكار اخرى وما يضيفه القارىء او السامع من نفسيته الى الشعر الذي يتذوق [1] .

٤ – ومن ميزات الشعر الايجاز والصعوبة والغموض وهي من مصادر الايحاء فيه . اما ايجازه فمنشأه تقيده بالوزن واستغناؤه عن الروابط لتقطعه ابياتاً ولكونه يشبه الزفرات المتقطعة اذا كان عاطفياً واللمحات المتتابعة اذا كان تصويريا .

ومن محاسن الايجاز غزلية شوقي التي مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء ...

فالكلام فيها اقل من المعاني والخيال واسع غير محدود . ومن ابياتها الممتازة بالايجاز والغموض :

إن رأتني تميل عني كأن لم	تك بيني وبينها أشياء
يوم كنا ولا تسل كيف كنا	نتساقى من الهوى ما نشاء
جاذبتني ثوبي العصيّ وقالت :	« انتم الناس ايها الشعراء ! »

اما الصعوبة في الشعر فمصدرها ايجازه وما قد يتضمنه من تعريض وتلميح . ومن ذلك عجز الكلام عن استيعاب المعنى بأسره او غرابة المعنى ورغبة الشاعر في الغموض وإثارة الفكر .

والصعوبة في الشعر امر معروف ، لهذا وُجد شرّاح الشعر منذ قديم العصور ولهذا قالوا « المعنى في قلب الشاعر » عندما عثروا ببيت يُعجز الشرّاحَ وقد يُعجز الشاعر نفسه . وقالوا ايضاً : « القول السهل يستتبع فكرة حقيرة . » وعابوا على ابي العتاهية سهولته وادهشتهم صعوبة المتنبي .

(١) Lalo, Introduction à l'esthétique, Ch. La beauté anesthétique de la nature.

٥ – والشعر يختلف عن النثر في ألفاظه من حيث معناها ومبناها ورنتها الموسيقية . فألفاظ الشعر أميل الى الاغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من ألفاظ النثر ، وهذا لا يعني التوعر ولا الوحشية بل ان يكون ذلك مع حسن وقع وسلامة ذوق . والالفاظ الشعرية تثير الخيال فهي اكثر ايحاء من ألفاظ النثر . فلفظة « سجا » في قول شوقي :

سجا الليل حتى هاج بي الشعر والهوى

لفظة شعرية لا تجاريها لفظة اخرى في هذا المقام .

ولنذكر البيت المشهور :

تمتع من شميم عرار نجدٍ فما بعد العشية من عرار

فهو يستمد اكثر جماله من الالفاظ الشعرية نظير « شميم » بدلاً من « شم » و « عرار » من اشجار الصحراء و « نجد » من جبال الجزيرة ومواطن الالهام ، ثم ترديد لفظة « عرار » وذكر العشية وهي ساعة الاحلام من ساعات النهار . ان الالفاظ هنا تجمع بين الموسيقى والغرابة والايحاء لكن حسن البيت لا يقتصر على الالفاظ ومعانيها المفردة بل فيه من إثارة الحواس في قوله « تمتع من شميم عرار نجد » وفيه من معاني الزوال وانتهاب اللذة العابرة ما يضفي عليه ثوباً من الجلال المعنوي .

والفاظ الشعر كثيراً ما تعبر عن معانيها بالرنة والوقع ، ولهذا تكثر في الشعر الاوزان الرباعية ذات المقاطع الطويلة التي توحي معانيها نظير « رفرف » ، « هلهل » ، « هزهز » ، « اعشوشب » ، « خضوضر » ، « رقرق » .

والفاظ الشعر – فضلا عن طرافتها وقوة ايحائها – اشد موسيقية وانسجاما من الفاظ النثر ، وهذا امر لا يحتاج الى دليل فالشعر العربي يزخر بالالفاظ الشعرية التي تجمع الميزات الثلاث . فمنها ذات الموسيقى القوية التي تذكرنا بجيش زاحف ، ومن هذا النوع الفاظ ابي تمام والمتنبي وابن هاني في الوصف الحماسي والمديح . ومنها ذات الموسيقى الناعمة كالمياه الجارية ، ومن هذا النوع الفاظ البحتري في غزله ووصفه ، والفاظ ابي نواس في خمرياته .

على ان هذه الصفات ليست شروطاً لازمة في الفاظ الشعر وقد يبلغ الشعر

غاية التأثير بالفاظ عادية .

٦ العاطفة في الشعر

تعوّد الناس ان يروا في الشعر مظهراً لثورة العواطف وهياج المشاعر، قيل : « ولهذا اشتقت لفظة الشعر من الشعور » وجاء في تحديد الشعر : « فيضان المشاعر القوية من تلقاء ذاتها »[١] . ونرى للعاطفة مقاماً رفيعاً في الشعر العربي لان معظمه غنائي يتناول الفخر والرثاء والحماسة والغزل والمديح والهجاء وما اشبه ذلك من مواضيع ذاتية .

وقد لعبت العاطفة في اوروبا دوراً هاما في عهد الرومنطيقيين فساد في ادبهم العنصر الذاتي . وحفل شعر كثيرين منهم بالبكاء ومظاهر الرقة المفرطة . واحدث هذا المذهب رد فعل في عهد شعراء الرمز والبرناس فقام بودلير وفلوبير بحملتها على العاطفة والقلب ونادى اتباعها بنفيها من الشعر .

لكن خلاصة الابحاث الرصينة في الموضوع تقودنا الى الاستنتاجات التالية .

١ ـ ليس من الدقة في شيء ان نسمي الشعر عاطفة او شعوراً لأن العاطفة لا تلعب في الشعر الا دوراً جزئياً اي انها مصدر له غير مباشر ، حين تحرّك في الشاعر ينابيع الالهام ، وهذه الحركة الداخلية بعد اختمار تنتج شعراً .

٢ ـ والغالب ان لا يصدر الاثر الفني عن حالة هياج بل ان العاطفة بعد سكونها وتبلورها تستحيل في الشاعر شعراً . وقد سبق ان قلنا ان الفن الهائج او المتطرف في الرقة والبكاء او الحدة هو فن رخيص . والعاطفة الغزيرة تعقد اللسان وتجمد القريحة . والناس عموما تجيش نفوسهم بالعواطف ولكن ليس منهم من ينتج فنا الا الفنان . بل إن الفن قد يكون اكثر ائتلافا مع الطبائع الساكنة لأن العمل الفني يستدعي انضباطا وجلداً وصبراً طويلا .

٣ ـ والعاطفة حين وجودها في الشعر تكون غالبا في صورة ايحائية غير بارزة، ينم عنها اللفظ والنغم وتشف عنها الصورة . لننظر في قول بشار :

---

(١) فصل الشعر De Witt Parker, the Principles of Aesthetics

بعثنا لهم موت الفجـــاءة ، اننا بنو الموت ، خفاق علينا سبائبه !
فراحوا فريقٌ في الاسار ومثله قتيل ، ومثلٌ لاذ بالبحر هاربه !
اذا الملك الجبار صعّر خـــده مشينا اليـــه بالسيوف نعاتبه !

هنا ابيات تنضح بعاطفة الفخر . لكنها عاطفة متجسمة في جزالة اللفـظ وقوة الوزن وفخامته وروعة الصور في قوتها وحركتها المتابعة .

ومن نوعها قول البارودي في موقف حماسة :

اذا استلّ منا سيّدٌ غربَ سيفه تفزعتِ الافلاك والتفت الدهر !

فانظر هنا ايضاً الى غرابة الصورة وجزالة اللفظ .

٤ – قد يخلو الشعر من العاطفة ويبقى مع ذلك من الشعر الرفيع . ومن هذا النوع الشعر الموضوعي ، شعر النحت والتصوير الذي برز فيه تيوفيل غوتيـــيه واتباعه من البرناسيين . وشعر البحتري لا يستهويك بما فيه من عاطفة او فكرة بل بالنحت والتصوير ورشاقة اللفظ وحسن النغم .

٧ . الفكرة

نعني بالفكرة كل معنى يتضمنه الشعر سواء أكان حكمة ام صورة ام عاطفة[١] . وبعضهم يخصص اللفظة فيقصد بها عظة او حكمة او مثلاً اعلى او اكتشافاً روحيا او اختباراً طريفاً .

والشعر قد يتضمن حكمة او عظـة او خطرة فليسفية او لا يتضمن من ذلـك شيئاً . ولكن لا بد له من ان يتضمن فكرة او افـكاراً بين طريفة وغير طريفة . اي لا بد له من المعنى المطلق .

لنأخذ معلقة امرىء القيس المشهورة فهي معرض عواطف وصور خاصة بالشاعر وبيئته وليس هناك عظة او رأي او حكمة مسيطرة عـــلى القصيدة ، وبعكسها قصيدة « البحيرة » للامرتين فانها فوق ما تتضمنه من نغم حزين وعاطفة مسيطرة وتصوير رائع حافلة بروح التأمل الفلسفي في سرعة الفنـــاء وركض الزمن الذي

---

(١) علم الادب ج ١ في الانشاء والعروض للاب شيخو طبعة سابعة ص ٢٨ ــ ٢٩ .

لا نستطيع ايقافه . لماذا لا يقف الزمن ؟ الا يستطيع ان يذكر التعساء وينسى الهانئين ؟ ولكن ... رغم توسلاتنا يهرب الزمن وينهب اويقات الهناء ويفني البشر فيذهبون وتبقى الطبيعة لتحفظ الذكريات في قلبها المغلق .

وقد تكون الفكرة في الشعر خطرات فلسفية وحكما ظاهرة مبعثرة بين الاجزاء كما في شعر المتنبي . او تكون فكرة مقنعة وراء الصور يستنتجها القارىء بعد تفكير . لنأخذ قصيدة « المجدلية » لسعيد عقل فهي شبه لوحات او قطع من الفن التصويري تتعاقب متسلسلة في الفاظ عذبة موسيقية الجرس ، فتلفت النظر بما فيها من تصوير طريف بارز الخطوط والالوان . وهي فوق هذا تثير التفكير بما تعرضه من معان وصور : مفاتن المجدلية ومفاتن حياتها وجمالها الذي سكبته قربانا على مذبح اللذة ثم نواحي العظمة في المسيح الشاعر الاله الذي فتنت به المجدلية وباحت له بحبها بوحا يشبه الصلاة فاذا هو « شفاه تتسامى وجبهة تتعالى » واذا بهذا الحب يحولها من شخص الى آخر ، من إباحية الى متصوفة . فالفكرة هنا قليلة الوضوح تستتر وراء الصور .

لكن الشعر في جميع انواعه ، حتى التأملي منه ، « يميل عن التعليل والتحليل والحكم فيه لا تاتي الا لمحات »[1] بطريقة التصوير والتمثيل ، كما في قصيدة «النسر» لابي ريشه، او ابياتا جامعة في اماكن متباعدة من القصيدة كما في قصائد المتنبي. اما الشعر الذي تنعقد فيه الحكم صفوفا متراصة كبعض شعر زهير فليس الا مجموعة حكم في قالب منظوم ، لانه آراء مفككة لا يربطها رابط . كذلك الشعر التعليمي فكرة موضوعة في قالب شعري وهو اقرب الى النثر لان المقصود فيه هو الفكرة التي أوجدته . وليست قيمة الشعر بما يتضمنه من حقائق بل بطريقة عرضها . وحقائق الشعر تتبع مزاج الشاعر فقد تمعن في الاغراب او الغلو والابتعاد عن الواقع وتهمل الدقة وتضرب بالعلم عرض الحائط .

٨ . الموضوع

يرتاح الشعر الى المواضيع الجليلة . وكان عند اليونان ينحصر في الملاحم والتراجيديا

(١) ص ٩٢ من Alain, Système des beaux arts

وكلتاهما من فنون الجلال . اما الشعر الغنائي فقرنوه بالموسيقى ولم يحسبوه شعراً .

يقول « آلان » : « ان الجلال يدخل في الجمال او هو جزء منه . واول صفات الجمال ليست اثارة الاستحسان بل لفت النظر بمظهرين : قوة الطبيعة وقوة الفكر الانساني » [1]. والقوة من مظاهر الجلال . وعلى هذا يكون رأيه ان كل جميل لا يخلو من جلال . ومثل هذا الرأي يُنسب الى ارسطو : لا جمال بدون مقدار من الجلال [2]. كذلك لونجينوس يشير الى جلال الموضوع ويجعله من شروط الكتابة الرفيعة [3].

كانت الحرب عند القدماء اول مواضيع الشعر ومنها الملاحم، ثم كان شعر الرثاء والحكمة والتأمل . وكان من مواضيع الشعر الثابتة : العمر والهرم والتغير والفناء والذكرى والخراب والموت وامثالها من المواضيع الجليلة .

ومما يقوله ايضاً آلان في الموضوع : اما اللغة التي تصلح للتعبير عن المصاب فهي الشعر ... البطولة نغمة كل شعر وليس في العالم شعر هزل او مزاح . ان موضوع كل شعر هو الزمن وما لا يقبل التعويض كما في شعر المراثي والتأمل [4].

وقد تقيد الكلاسيكيون بقواعد اليونان وطرقهم ، فمواضيع التراجيديا عندهم تاريخية تتميز بالجلال ، اما الشعر التعليمي كشعر بوالو وشعر الامثال كالذي اتى به لافونتين فلا يعد من الشعر الحقيقي في شيء .

لكن الرومنطيقيين ثاروا على المواضيع الكلاسيكية فتوسع شعراؤهم في الموضوع واستكثروا من الشعر الغنائي، وبخلاف الكلاسيكيين افاضوا في وصف الشعور وعمدوا الى المواضيع الحقيرة والطبقات الوضيعة فوصفوا دقائق احوالها ومظاهر شقائها وحقارتها . لكن شعرهم رغم إغراقه في العاطفة لا يخلو افضله من جلال وروعة كما نرى في شعر لامرتين وهوغو الذي اصطبغ بروعة الدين او جلال العاطفة والتصوير .

---

(١) فصل « البناء » Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts

(٢) ص ٩١ من Puffer , The Psychology of Beauty

(٣) ص ١١ ـ ١٣ من Heun. Longinus and English Criticism.

(٤) ص ٩٦ ـ ٩٨ من Alain, Vingt Leçons sur les beaux arts

اما الحديثون امثال كروتشي ، الذين يبالغون في التفريق بين النثر والشعر ، فيرون ان الشعر انما يتجرد من العناصر النثرية بابتعاده عن مواضيع مملكة النثر : الهياج والفصاحة الخطابية ، الهزل والتسلية ، التعليم [١] .

كل هذا لا يعني ان الشعر يتقيد بمواضيع خاصة فربّ موضوع حقير في الظاهر كفراشة او زهرة او عصفور او نقطة ماء ألهم روائع الشعر . والشاعر الكبير يستخرج الفن من اي موضوع كان . ولعل الاصح ان نقول ان الجليل في الشعر ليس موضوعه بل نفحته الشعرية وروعته الفنية . ولهذا يقول « كنت » : « الجلال في نفوسنا لا في الطبيعة » [٢] . او ان الجلال في الشاعر وشعره لا في موضوعه .

---

(١) Revue de métaphysique et de morale, art. I. La Poésie et la Littérature, v. 43-1936

(٢) ص ١٠١ ـ ١٠٢ Kant's Critique of Judgment

كلمة في « الشعر الصافي »

•

لعل أهم ما جاء به نقاد الفن في العصر الحاضر نظريتان : الاولى نظرية « الفن للفن » او حرية الفن من قيود الفكرة والغاية والقانون الاخلاقي ، وتكاد تسيطر على الفن العصري وقد بحثناها في فصل مضى . الثانية نظرية « الشعر الصافي » وهي التي ترفع الشعر فوق القواعد والقوانين واساليب النقد المتعارفة التي جهد في جمعها النقاد منذ اقدم العصور .

« ليس الشعر شعراً لما فيه من صور حية وافكار وعواطف ثم إبهام وشيء فائق الوصف . لكنه شعر اولاً لأنه يتضمن شيئاً فائق الوصف . ثم لما فيه من صور وافكار وعواطف مرتبطة بهذا الشيء ارتباطاً وثيقاً . »[1]

« ولكي نجيد قراءة الشعر ليس لزاماً علينا ان نفهم المعنى دائماً ... الشعر فوق اساليب الكلام ، فوق العقل والخيال والحس ، فوق تحليل اللغوي او الفيلسوف وفوق الترجمة والموضوع والتلخيص ومعنى اللفظ والعبارة وتسلسل الافكار وتدرجها المنطقي ، فوق العواطف والانفعالات ... ان من شأن النثر دون الشعر ان يعلم ويشرح ويصور ويهز السامع ويثير الدموع . »[2]

وكأن مقياس الشعر عند اصحاب نظرية الشعر الصافي هو مقدرته على التأثير في القارىء بطريقة تشبه السحر :

« المهم في الشعر الصافي هو النفحة السحرية . ليس من شأن الشعر ان يوحي الينا معنى جديداً فالنثر قادر على هذا . انما الجديد في الشعر هو النفحة السحرية او المجرى

---

(١) ص ١٩٧ من Brémond , Henri . Poésie Pure

(٢) المصدر السابق ١٩٨ ـ ٢٠٠

السري . » [1]

١ – لكن اهل هذه النظرية يشترطون في الشعر شيئاً واحداً : الموسيقى .

« الشعر موسيقى تجري فيها مادة رقيقة تنفذ الى صميم نفوسنا . » [2]

وايضاً : « كل الفنون وليدة الموسيقى ، تعقّ امها احياناً وتموت بتناسيها لكنها تجد نفسها كاملة القوى حالما تعود الى احضان امها . » [3]

٢ – والشعر عندهم مبرقعٌ خفي الدلالة :

« في كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة اضعاف ، وعلى القارىء ان يكتشف الباقي المحذوف . » [4]

« شيئان يتطلبها الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الايحائي او الغموض ، يشبه مجرى خفياً لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة . والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة ، وبهذا يتحول الشعر الى نثر . » [5]

وهم يقولون بالايحاء او اللغة الخفية :

« للقصيدة معنيان : المعنى المباشر وهو نثر القصيدة او جزؤها الكدِر . والمعنى الذي يفيض او يُستقطر من الابيات وهو المعنى الأهم الذي لا يفهمه الا شاعر او اشباهه . المعنى السري الذي لا يمكن ايضاحه او حصره ضمن حكم ، الذي يمر بطريقة غامضة من نفس الشاعر الى نفس المتذوق . تلك معجزة الشعر . » [6]

٣ – وللالفاظ اهمية عظمى في ما تتضمنه من تأثير وقوة ايحاء .

« قد لا يكون للشعر معنى ومع هذا فان الفاظه توحي الينا شتى المعاني بواسطة

---

(١) ص ٥٩ من Brémond, H. Poésie Pure .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٧ – ٢٠٠ .

(٣) ص ٢٩٧ من المصدر نفسه .

(٤) المصدر السابق ص ١٢٨ والقول منسوب لألفرد دي موسيه .

(٥) ص ١١٨ – ١١٩ من المصدر نفسه والقول منسوب الى بودلير .

(٦) ص ٩٧ من المصدر السابق .

الصور او العلاقات الصورية التي تستحضرها . »[1] .

٤ – والشعر الصافي لا يتقيد بالعقل ولا بالوضوح :

« لقد كانت مذاهب القدماء ترتبط بتعاليم « بوالو » المؤسسة على استعمال العقل وحده، العقل الجدلي ، والتزام الوضوح التام . قواعد يطبقونها على النثر والشعر معاً دون ما تمييز. ولم يفكروا في البحث عن اصول الشعر خارج دائرة المقياس الادبي النثري الضيقة. لم يفكروا في البحث عنها في اعماق الفنون جميعاً »[2].

لكنهم يمتدحون تحرر الرمزيين :

« عند الرمزيين ميل سعيد الى الانعتاق من القوالب الجـامدة، من تصوير البوناسيين والأساليب الخطابية التي لم يستطع التخلص منها الرومنطيقيون. ان الرمزيين اعادوا الى الشعر صلته بالبسطاء واهل الفطرة »[3].

٥ – والشعر عندهم منشأه الالهام واللاوعي :

« الالهـام الشعري كالالهام العلمي وليد البداهة (intuition)، او الكشف (révelation) »[4].

« ان العمل الشعري يشبه كثيراً العمل الصوفي ، عمل الالهام »[5].

« والعناصر المتنوعة التي تؤلف هذه الظاهرة – البداهة – لا تزال غامضة، وهذا ما يعطي الاثر الفني مسحة غموض مع قابلية واسعة للتأويل والتفسير. »[6].

وايضا : « الفكر اللاواعي وحده يستطيع المشاركة الشعورية، والارواح تتفاهم بصورة اشد فاعلية بواسطة اللاوعي »[7].

٦ – وغاية الشعر تنويم القوى العاقلة وقيادة النفس الى حالة استسلام وفرح داخلي ونشاط هادىء :

---

(١) ص ١٠٠ من Brémond, H. Poésie Pure
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٤ – ٢٠٥
(٣) المصدر نفسه ص ١٤٤
(٤) ص ٢٩٥ – ٣٠٩
(٥) ص ١٥١
(٦) ص ٣١١
(٧) ص ٢٥٣

« ان التجربة الشعرية تقوم في هذا الفرح الداخـــلي الذي تنتفي معه الافكار والعواطف والصور . »[1]

«اثر الشعر في النفس هو سحر يجمع الحواس ويقود النفس الى حالة هدوء وانقياد لكنه انقياد نشيط غير خامل لانه يصلنا بشيء اعظم وافضل من ذواتنا . »[2]

***

نلاحظ عند اصحاب نظرية الشعر الصافي رد فعل شديد العنف على نظريات النقاد الذين تقدموهم . لقد رأى هنري بريمون واتباعه ان اساليب البيان تعزز الوضوح واذا ارادوا فصل الشعر عـــن النثر انكروا اساليب النثر وعززوا الغموض . وانكروا التسلسل المنطقي الذي يميز اساليب الخطابة وباعدوا ما بين الشعر والنثر فالصقوا الاولى بالفنون الجميلة لانهم رأوها أحق به وأشد قرابـة . ورفعوه فوق الصور والعواطف والافكار (عناصر النثر) وسموه شعراً صافياً اي خاليـاً من تلك العناصر . وربطوه باللامحدود والفائق الوصف : « الشعر لا يستغني عن التعريف ولا عن التصوير . لكنه لا يقف هنا . ان التعريف والتصوير وسيلة له لا غاية . وهو بناء مليء بالنوافذ الى اللامتناهي واللامحدود . »[3]

ومع ان في آراء هنري بريمون غموضاً وتطرفـاً واقوالاً جارفة مجردة اتخذهـا بعض النقاد وسيلة للتهكم به[4] فنحن نستطيع ان نرى فيها خيالاً لا يخلو من حقيقة.

(١) المصدر السابق ص ٦٢

(٢) المصدر نفسه ص ٢٧ . وقـــد بينا في فصل مضى (اثر الجمال في النفس) ان التاثر الاستاطيقي يختلف عن اثر السحر في كونه هدوءاً نشيطاً لا جموداً وانقياداً اعمى .

(٣) المصدر السابق ص ١٣٠

(٤) يقول كروتشي منتقداً اصحاب « الشعر الصافي » : «هؤلاء انكروا الشعر كتعبير واحلوا محله الايحاء بألفاظ لا تعني شيئاً محدوداً وانما تدفع القارىء الى شرحها كما يشاء . وما هو الايحاء؟ لفظة مبهمة ! فكل ما حولنا يثير الوحي وليس الشعر وحده مصدر ايحـــاء . لكن بعض شعراء الشعر الصافي لا يقنعون بالايحاء بل يريدون ان يكون شعرهم سحراً وتصوفـــاً . منهم ملارمي الغامض الذي اصبح عند اتباعه موضوع عبادة » (عن مجلة Revue de Métaphysique et de Morale, 1936 « Poésie et Littérature pp.47-48» لكن كروتشي مع انتقاده لغموض نظرية الشعر الصافي ليس اوضح من بريمون في تحديده للشعر بل يحدده بصورة سلبية في هـــذه المقالة عينها .

وتحت ستار الجديد الذي تدعو اليه تنطوي حقائق قديمة منها ان الشعر تعبير غير عادي وان المرجع الاخير فيه هو التأثر الشخصي اي المقياس الذاتي الذي لا يقع ضمن حدود معينة . وان ارادوا ان يجعلوا للشعر حدوداً قالوا : انه نقيض النثر يتكوّن من لفظ موسيقي ذي غموض وايحاء او معان مرنة قابلة لشتى التأويلات ، لا ينشأ عن العقل والمنطق ولا يخاطب العقل والمنطق ، بل يصدر عن الالهام ويجد طريقاً الى العقل الباطن في نفس المتذوق .

وقد مررنا بما يشبه هذه النظريات في فصول سابقة : مصادر الفن . طبيعة الجمال . الشعر .



النـــثر

•

النثر كأداة للتعبير عن الفكر وُجد قبل الشعر ، لكنه كفن ذي ميزات استاطيقية تأخر عنه [1] . فكان اقدمه السجع الذي قلد الشعر مقترضاً بعض ميزاته الظاهرة الميكانيكية ثم تحرر منه تدريجاً حتى شكل فناً مستقلا له ميزاته الخاصة بالاضافة الى بعض ميزات الفنون الجميلة .

يقول « آلان » ان النثر يثبت ذاتيته بالابتعاد عن الشعر فهو ينفر من الوزن والعدد وينفر من اجتذاب النظر او امتاع الاذن الا في احوال خاصة سنأتي على ذكرها . واذا وجدنا في النثر العادي عبارات موفقة في جمال الرنة والسبك فالفكرة فيها قبل الالفاظ تلفت النظر الى هذا الحسن ، والارتباط الدقيق بين الفكرة والالفاظ هو سر الجمال ، بينما في الشعر يجذبنا القالب اولاً ثم الفكرة التي وراءه .

والسجع في نظر بعض نقاد الفن هو انحطاط الشعر ، ويرى هؤلاء ان الشعر التعليمي والنثر المسجع متساويان في القبح [2] لان تقليد السجع للشعر أفقده شخصيته وذلك حين انتحل رنة الشعر بازدواج اجزائه وتقفيتها وقلده في التصوير المحسوس فجاء سقيماً مقيد المعنى ضعيفه ، وذلك ما نراه في سجع الكهان في العصر الجاهلي . ولكن في مواقف قليلة يسمو السجع ويرتفع الى مصاف الشعر كما نرى في بعض سور القرآن . الا اننا قلما نعثر على سجع موفق قابل التذوق حتى في عصور سيادة السجع في القرن الرابع الهجري وما بعده [3] .

---

(١) ص ٣٠٧ من Alain, Système des beaux arts

(٢) المصدر السابق ص ٣٣٠ .

(٣) يجمع نقاد العرب على استحسان السجع « في موضعه وعند سماح القريحة به وحين يكون في بعض الكلام لا جميعه . » ويتفقون على تقبيح التزام السجع لانه « جهل من فاعله وعي من قائله » راجع « نقد النثر » ص ٩٣ « واسرار البلاغة » ص ٥ « والموازنة » ص ٨ .

الى جانب السجع نشأ التوازن او ازدواج الفقرات ، الذي قلد الشعر في الاتساق والتصوير دون التقفية . فهو اكثر تحرراً من السجع ولذا نراه في مزامير التوراة ونشيد الاناشيد حسن الوقع ، قليل الكلفة ، عذب الرنة :

« السموات تحدّث بمجد الله ، والفلك يُخبر بعمل يديه . »
« يومٌ الى يوم يذيع كلاماً ، وليلٌ الى ليل يُبدي علماً . »
« لا تضربك الشمس في النهار ، ولا القمر في الليل . »
« انا نرجس شارون ، سوسنة الاودية . »

فهو من نوع النثر الفني الذي يشبه الشعر في تقطعه وتصويره وعاطفته وموسيقاه ، مستغنياً عن الوزن . او هو الشعر المنثور الذي نجد عليه امثلة في وصف شاتوبريان الفرنسي ، وفي بعض كتب جبران « كدمعة وابتسامة » و « العواصف » و« النبي » . وفي « المفكرة الريفية » لامين نخله . ويُستعمل في المواقف الشعرية والوصفية ويُستهجن في غيرها ، لا سيما اذا اتضح فيه التقليد . وفي هذا النثر يقول صاحب « الشعر الصافي » :

« من النثر ما يشبه الشعر في ما يوقظه في النفس من اصداء لا توصف ومن ايحاءات الشعر الصافي . ان بوسويه الناثر شاعر في نثره ، وأشعر جداً من بوالو الشاعر . »[1] اما الفرق بين السجع والشعر المنثور فهو ان الثاني شعر حر ، بينما الاول نثر مقيّد .

ومن النثر ما يكون فنياً في ايجازه وغموضه وسلاسته ، يعكس خفة وظرفاً وبراعة ساخرة ، ومن هذا النوع ترسّل الجاحظ ونثر عمر فاخوري . ومنه الذي تزدحم فيه الصور كما في متاحف النحت والتصوير ، مثلاً نثر « فلوبير » في قصصه . والذي يشبه التصوير الكاريكاتوري ويجمع بين براعة النكتة وطرافة الاشارات والتضمينات . ومن هذا النوع نثر مارون عبود .

وهناك النثر الخطابي . ويشبه الشعر في اعتماده على الاتساق اللفظي او العبارة الموزونة والترجيع . فكأنه شعر مرتجل ، ومثل الشعر يخاطب الجماهير ويتخذ

---

(١) ص ١٠٤ ـ ١٠٥ من Brémond, H. : Poésie Pure .

الاهواء وسيلة للاقناع فيثير في السامعين الانفة والاحتقار والاستنكار والتعجب والسخر ونحو ذلك من الاهواء الخطابية .

ويختلف عن الشعر في اهتمامه بالتقسيم والجدل . وكان له في الادب العربي شأن كبير . بدأ نثراً مسجعاً على طريقة الكهان وتحرر تدريجاً من السجع فبلغ شأناً عظيماً في صدر الاسلام وتكونت له ميزات خاصة : الايجاز والجزالة والتصوير المحسوس والاساليب البيانية وسائر وجوه القوة التي تميز النثر الخطابي .

تكامل نضج النثر العربي في ايام عبد الحميد ثم تلميذه ابن المقفع ومن جرى مجراهما من ائمة النثر المطلق كابن المدبر وسهل بن هارون من القرن الثالث الهجري. والنثر في طور نضجه هذا عدل عن الايجاز الشعري الخطابي ومال الى الاسهاب الكتابي والسهولة وارتباط الاجزاء والتعبير المجرد واهمال السجع وجميعها صفات تبعده عن الشعر . كذلك نلاحظ ميل الكتاب الى الاسلوب المنطقي المتسلسل والتحليل وتعزيز الفكرة بالبرهان واستعمال الخاصة العددية ، كما في « كليلة ودمنة » ومباحث الجاحظ .

اما الميزات الفنية العامة للنثر الكتابي فهي :

١ – الوحدة وهي فيه اشد اهمية مما في الشعر ، ويدخل فيها ارتباط الاجزاء وحسن تنسيقها وتطورها نحو الازمة والتقيد بالموضوع بحيث ان كل جزء من المقال يعزز الفكرة الرئيسية.

٢ – التنويع – تنويع الصيغ والعبارات وفواتح الجمل والفقرات دفعا للملل .

٣ – انسجام العبارة وارتباطها بادوات الوصل والحرص على جمال الرصف والتنسيق في اجزاء الجملة.

٤ – بروز الفكرة وسيادتها لأن وسيلة النثر التحليل وغايته اثارة الفكر .

٥ – استعمال الالفاظ المألوفة الخالية من الغرابة .

٦ – يخالف الشعر في نفوره من الترديد اللفظي والتقفية وقد يتردد فيه المعنى او اللفظ بقصد التشديد او التقوية. لكن النثر القبيح هو الذي يحاول ان يجتذب النظر بغرابة الالفاظ وبريقها وبهرجتها او ان يستر ضعف الفكرة وعجز المعنى

بترديد الالفاظ الجاذبة للنظر وباعتماد الترادف والتوازن والتنميق .

هذه الميزات الست تؤلف مانسميه ميزات النثر العلمي، وهو النثر الاكثر شيوعاً في عصرنا الحاضر ، ويستعمل في الكتابة العادية وفي الابحاث العلمية والنقدية .

اما النثر الفني فيستعمل في المواقف التي يستحسن فيها الشعر ، في مواقف الخطابة وحالات الثورة العاطفية والوصف الفني في القصص ونحوها .

والنثر مهما كان نوعه لا يخلو من مسحة فنية واضحة او قليلة الوضوح . ولكن اذا طغى عليه الاخراج الفني كان من صنف الشعر المنثور .

النقد الجمالي عند العرب

•

لقد عرف العرب النقد وأولعوا به منذ اقدم عصورهم ووُجد عندهم منذ ان كان لهم ادب ، اي في العصر الجاهلي . لكن نقدهم – لو قابلناه بالنقد الحديث – واسع دقيق كثير التفصيل في بعض نواحيه ، ضيق محدود لا يتناول الموضوع الا لماماً في نواح اخرى .

طرق العرب النقد اللغوي وتوسعوا فيه ايما توسع فالفوا في فروعه الكتب العديدة . وكانوا شديدي الحرص على لغتهم فبالغوا في البحث المدقق عن اصولها وخصائصها ، وكثرت عندهم المعاجم لضبط الفاظ اللغة وكتب النقد اللغوي لضبط قواعدها، وكتب فقه اللغة لضبط اشتقاقها والمولد من الفاظها والشائع والشاذ والبائد والدخيل وغير ذلك . ومن اشهر هذه الكتب : ادب الكاتب لابن قتيبة ، ودرة الغواص للحريري ، والخصائص لابن جني ، والمزهر للسيوطي .

وعرف العرب النقد البياني : علم البيان واصول البلاغة . عرفوا منه المعاني والبيان والبديع وتوسعوا في هذه الابواب وفصلوها تفصيلاً وذهبوا في شرحها كل مذهب وتناولت تآليفهم في الموضوع اكثر ما يسميه اليونان والاوروبيون « علم حسن التعبير » Rhétorique .

وعرفوا النقد التاريخي بصورة اولية بسيطة . كتبوا تراجم الادباء واشاروا احياناً الى اثر البيئة في الشاعر والاديب فيقول القاضي الجرجاني : «ان من شان البداوة ان تحدث جفوة في الطباع وفي صياغة الادب ومعانيه ومن شان الحضارة ان تحدث سهولة ورقة . »[1] ولهم آراء اخرى من هذا النوع . كذلك ناقشوا نسبة

(١) الوساطة ص ٢١

الشعر وحللوها وحاولوا تمييز الصحيح من المنحول .

جميع هذه الانواع كانت تتداخل في كتبهم النقدية وتتوسع بتوالي العصور حتى شملت الكثير مما نسميه اليوم « بالنقد الأدبي » وقد تكامل نضجه عندهم بين القرنين الرابع والسادس الهجري .

وكان النقد الادبي عندهم – كما عند الحديثين – اولا ذاتيــاً يرتكز على ذوق الناقد وقوة حاسته الفنية ومقدار ثقافته واستعداده. ونجد امثلة على النقد الذاتي في تصنيف بعض النقاد للشعراء كما فعل ابن سلام حين صنف الجاهليين والاسلاميين من غير ان يعتمد اصولاً معينة ثابتة . ونجد امثلة عليه في ما ترويه لنا كتب الادب من عبارات نقدية تلقى جزافاً كقولهم : « هذا اشعر بيت قالته العرب » . و « هـذا اغزل بيت » . و « ذاك افضل ما قيل في الفخر » . لماذا ؟ لان احد الرواة قد رأى هذا الرأي وقد يكون لديه تعليل وقد لا يكون . ومثل ذلك قول الآمدي : وهذا بيت جيد او حسن [1] .

وكان عندهم النقد الموضوعي المستند الى اصول واحكام ومقاييس . ولقد اولعوا بالاصول والمقاييس منذ ان اخذوا في التدوين والتصنيف ، وجمع قديمهم ولمّ شتاته واستنتاج الاصول من ذلك القديم .

واين يقع النقد الاستاطيقي من هذه الانواع ؟

النقد الاستاطيقي يتناول تمييز الحسن والقبح في الاثر الفني اعتماداً على اصول الجمال . فهو لا يعنى بالنقد التاريخي ولا بنقد اللغة ، وانما يدخل فيه النقد البياني الذي يتصل اتصالا وثيقاً باصول الجمال . وقد عرف العرب من هذه الاصول نتفاً متفرقة في كتبهم النقدية ، وعلى الباحث ان يجمع شتاتها من هذه الكتب وحينئذ يُدرك ان ما عرفوه كان حقاً جليل القدر ، لكنه مبعثر لا يضمه نظام ، وعلينا ان نطلبه في كتب البيان امثال « كتاب البديع » لابن المعتز ، و « نقد الشعر » و « نقد النثر » لقدامة

---

(١) لقد حاول الأب شيخو اليسوعي ان يجمع شتات ما عرفه العرب من اصول الانشاء والبيان والنقد الفني في كتاب « علم الادب » ج ١ و ٢ وان يوفق بينه وبين علـم الانشاء الحديث عند الافرنج .

ابن جعفر و « الصناعتين » للعسكري ، « واسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز » للجرجاني و « المثل السائر » لابن الاثير . وعلينا ان نطلب تلك الاصول ايضاً في « طبقات الشعراء » لابن سلام « والشعر والشعراء » لابن قتيبة و « الموازنة » بين ابي تمام والبحتري للآمدي « والوساطة » بين المتنبي وخصومه للجرجاني ، ومـا سوى ذلك من كتب نقدية . ونرى في الغالب ان المتأخر منها قد يغني عن مطالعة المتقدم لأنه يشمل ما قبله زيادة على ما جاء به المؤلف .

ان العرب في نقدهم الادبي قلما عرضوا لغير النقـد الاستاطيقي لانهم لم يعرفوا النقد السيكولوجي التحليلي ، ولم يطرقوا النقد البيئي او التاريخي الا بصورة بدائية ظاهرة الضعف .

لكنهم كانوا في ادبهم من اقدم دعاة الفن للفن اذ قصدوا الى الجمال في كل ما يقولون وقدموا حسن الكلام وجودته على صدق الفكرة او عمقها او معناهـا الفلسفي ، ولهذا آثروا البحتري في جمال عبارته الموسيقية على ابي تمام في غرابة معانيه وقدموا الطبع والبداهة على الصنعة والروية . وفي ذلك قال البحتري وفي قوله ما يعكس الرأي الشائع :

كلفتمونا حـدود منطقكم   في الشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق مـا اصله ومـا سببه
والشعر لمحٌ تكفي اشارتـه   وليس بالهذرِ طوّلت خطبه

ماذا عرف العرب من قوانين الجمال ؟

عرفوا نتفاً من المبادىء الكبرى واهتموا بالجزئيات اكثر من اهتمامهم بالكليات . ولنبدأ بموضوع الوحدة .

١ – مبدأ الوحدة



ليس للوحدة كمبدأ عام ذكر في كتبهم لكنهم عرفوا واشترطوا منها انواعاً في مقاييسهم النقدية . من ذلك انهم اشترطوا الفصاحة او تلاؤم الاصوات وتلاؤم الالفاظ مجتمعة . والتلاؤم وجه من وجوه الوحـدة . وللفصاحة ذكر كثير في

كتبهم وهي عند جميع النقاد اساس هام من اسس البلاغة .

ومما عُدّ في اصول الجمال عندهم حسن الارتباط بين المعاني ، وقد اعتبره ابن الاثير ركناً هاماً من اركان البلاغة واجاد الكلام فيه حيث قال : « وهو ان يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني ، فبينا هو فيه إذ اخذ في معنى آخر غيره وجعل الأول سبباً اليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير ان يقطع كلامه ويستأنف كلاماً آخر ، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ افراغاً وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه ، من اجل انّ نطاق الكلام يضيق عليه ويكون متبعاً للوزن والقافية فلا تواتيه الالفاظ على حسب ارادته ، واما الناثر فانه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلص على الشاعر اكثر مما يشق على الناثر . »[1]

وقد جعل ابن الاثير حسن التخلص او ما نسميه اليوم حسن الانتقال «Transition» ركناً ثالثاً من اركان الكتابة ، التي فصلها على النحو التالي :

١ – جودة المطلع .

٢ – ارتباط المقدمة او الدعاء بموضوع الكلام .

٣ – حسن التخلص او الانتقال .

٤ – استعمال الالفاظ غير المبتذلة التي « يظن السامع انها في غير ايدي الناس وهي مما في ايدي الناس . »

٥ – التضمين والاقتباس من القرآن والحديث[2] .

ونرى هنا انه اشار الى مبدأ الوحدة في موضعين : ارتباط المقدمة بالموضوع وحسن التخلص. وهو مصيب في قوله ان حسن الانتقال عند الشاعر أصعب مما هو عند الناثر. وهـذا ما نجده في الشعر العربي ، فهو عموماً أميل الى التقطع منه الى التلاحم والارتباط ، ولعل هذا من اشتراطهم ان يكون لكل بيت من ابيات القصيدة معنى تام غير مرتبط بما قبله او بما بعده[3] . فكانوا ينقدون البيت لا القصيدة

---

(١) المثل السائر ص ٢٦٨ (طبعة مصرية ١٣١٢ هـ) .

(٢) المثل السائر ص ٢٩ – ٣٠

(٣) نقد النثر لقدامة بن جعفر ص ٧٨ – ٧٩

كما نرى في الموازنة للآمدي .

وقد اشار صاحب « العمدة » ايضا الى مبدأ الارتباط بين المعاني وحسن التخلص في قوله : « الخروج انما هو ان تخرج من نسيب الى مدح او غيره بلطف تحيّل ثم تتمادى فيما خرجت اليه[1] » . وايضاً : « قيل والبلاغة ان يكون اول كلامك يدل على آخره وآخره يرتبط باوله »[2] .

وذكر صاحب « الوساطة »[3] ان المحدثين اقدر على حسن التخلص من القدماء اي اقرب الى الوحدة ، وكذلك نحن نرى في قصائد ابي نواس وابي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي من تلاحم الاجزاء ما لا نجده في المعلقات او في شعر الشنفرى.

ونرى الناثرين عموماً يتقيدون بمبدأ الوحدة والارتباط. والتقسيم يظهر خصوصا في الكتب العلمية. مثلاً في كتب النقد والطبقات والتراجم. وارتباط الاجزاء واضح في الرسائل من ديوانية وادبية، التي اشترطوا في اصولها تنسيق الاجزاء . وهو قليل الظهور عند بعض ائمة النثر كالجاحظ في «الحيوان» « والبيان والتبيين ».

وقد عرف النقاد من انواع الوحدة ائتلاف المعنى مع اللفظ وائتلاف الوزن مع المعنى ، والمعنى مع القافية، واللفظ مع الوزن[4] .

واشاروا الى تلاؤم المعاني ـ على الاقل في البيت الواحد . فعابوا على ابي نواس قوله :

جنّ على جن وان كانوا بشر فكأنما خيطوا عليها بالابر

لأن الشطر الثاني ضعيف لا يتلاءم مع قوة الشطر الاول . وهكذا عابوا قول احدهم :

مات الخليفة ايها الثقلان فكأنما أفطرت في رمضان

لان الوحدة مفقودة بين الشطرين اذ جمع الشاعر بين الجيد والسخيف .[5]

---

(١) العمدة ج ١ ص ١٥٦

(٢) العمدة ج ١ ص ١٦٣

(٣) الوساطة ص ٤٥

(٤) نقد الشعر لقدامة ص ٧

(٥) الصناعتين ص ١٢٤

ومثّلوا على تناسب الصدر والعجز بالبيت التالي :

نروح ونغدو كل يوم وليلة وعما قليل لا نروح ولا نغدو

لما في الطباق من تلاؤم . وانكروا تنافر المعاني في بيت السموأل :

فنحن كماء المزن ما في نصابنا كهام ولا فينا يُعدّ بخيل

يقول صاحب الصناعتين : « ليس قوله ، ما في نصابنا كهام ، من قوله ، فنحن كماء المزن ، في شيء ، اذ ليس بين ماء المزن والنصاب والكهوم مقاربة . ولو قال ونحن ليوث الحرب ما في نصابنا كهام ، كان الكلام مستوياً . »[1]

ونرى هنا ان الناقد لم يفطن الى ان مراد الشاعر « نحن كماء المزن في الحسن والصفاء او متشابهون كنقط الماء اي من صنف واحد » لكن الذي يهمنا في قوله اعتماده مبدأ تلاؤم المعاني وهو في ذلك مصيب .

ولا يغفل ابن الاثير في المثل السائر عن ذكر التناسب بين المعاني[2] ، وقوة اللفظ لقوة المعنى[3] ، والمطابقة او الطباق كما في قوله : اول كتاب « الفصول » لابقراط في الطب قوله : « العمر قصير والصناعة طويلة » . فالطباق او التضاد وجه من وجوه الوحدة لأن المعاني انما تتناسب في حالتين : اذا تماثلت وتقاربت وإذا تضادّت . وهكذا الالوان .

وذكر ابن الاثير ايضاً المواخاة بين المعاني والمباني . والمشاكلة كما في الآية : « نسوا الله فنسيهم »[4] .

وفي « العمدة » اشارة الى تلاؤم المعاني وقول للجاحظ في هذا المعنى : « وفي القرآن معانٍ لا تكاد تفترق من مثل الصلاة والزكاة والخوف والجوع والجنة والنار والرغبة والرهبة والمهاجرين والانصار والجن والانس والسمع والبصر »[5] .

وايضاً : « ومن المتناسب قول علي بن ابي طالب (رضه) في بعض كلامه :

---

(١) الصناعتين ص ١٣٧ ـ ١٣٨

(٢) المثل السائر ص ٢٧٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٨٧ .

(٤) المثل السائر ص ٢٧٩ — ٢٨٠

(٥) العمدة ج ١ ص ١٧٣ .

« اين من سعى واجتهد، وجمع وعدّد، وزخرف ونجّد، وبنى وشيّد؟ فأتبع كل لفظة ما يشاكلها وقرنها بما يشبهها »[١].

وعرفوا من وجوه الوحدة التقسيم وهو « استقصاء الشاعر جميع اقسام ما ابتدأ به كقول بشار يصف هزيمة :

بضربٍ يذوق الموت من ذاق طعمه — وتدرك من نجى الفرارُ مثالبه
فراحوا فريق في الاسار ومثله — قتيلٌ ومثلٌ لاذ بالبحر هاربه »[٢].

والتفسير وهو « ان يستوفي الشاعر شرح ما ابتدأ به مجملا ». والاستطراد « وهو ان يرى الشاعر انه في وصف شيء، وهو انما يريد غيره، فان قطع او رجع الى ما كان فيه فذلك استطراد وان تمادى فذلك خروج . »[٣]

واشار ابن الاثير الى مبدأ التنسيق والتدرج او ترتيب المعاني المتعددة ، كما يلي : « اما الصفات المتعددة فانه ينبغي ان يُبدأ في الذكر بالادنى مرتبة ثم بعدها بما هو اعلى منها الى ان ينتهي الى آخرها ، هذا في مقام المدح . فان كان في مقام الذم عُكِست القضية »[٤].

وقد يدخل في وجوه الوحدة التوازن والازدواج والترجيع الموزون Rhythm لانها من انواع التكرار اللفظي او المعنوي . وتُعَد من ناحية وسيلة من وسائل الوحدة والتماثل بين الاجزاء ، ومن ناحية ثانية وسيلة للتقوية اذ تعزّز الكلام بالترديد وتجعله موسيقياً بالوزن وتكرار النغم . لكن الاصح ان نعدّها في باب الموسيقى اللفظية .

***

والخلاصة ان شعراء العرب لم يتقيدوا بمبدأ الوحدة كما تقيد به عامة شعراء الغرب في القرون الحديثة : فكرة واحدة تسيطر على القصيدة من اولها الى آخرها. لكن المحدثين منهم اقرب الى الوحدة من الجاهليين وقد سبقت الاشارة الى هذا

(١) المصدر السابق الصفحة نفسها .
(٢) العمدة ج ٢ ص ١٨ .
(٣) العمدة ج ٢ ص ٢٨ ــ ٣٤ .
(٤) المثل السائر ١٧٦ ــ ١٧٧ .

الامر ، فالغزليات والمدائح والمراثي والاوصاف عنـــد شعراء العصرين الاموي والعباسي موحدة الموضوع اذا حذفنا منها الاستهلالات الجاهلية من ذكر الاطلال والأحبة التي لم تحسب من صلب القصيدة بل كانت مدخلاً عاطفيـــاً يهيء نفوس السامعين ويقودهم الى « الحالة الشعرية » كما في الموسيقى .

ومع هذا لانستطيع ان ننفي الوحدة من القصيدة الجاهلية فهي في مجموعها ذات موضوع رئيسي يدور حول سرد مفاخر الشاعر ومغامراته وشعائره وتأملاته، اومفاخرقبيلته او مآثر بعض العظماء ، فهي ملحمة شخصية متعددة الالوان . وقد بين طه حسين في حديث الاربعاء(ج١ ص ٣٠ – ٤٢)ان القول بعدم الوحدة في القصيدة الجاهلية وهم وخرافة [1] .

رأينا ان النقاد عرفوا من وجوه الوحدة اشياء كحسن الانتقال وتلاؤم المعاني وتلاؤم الالفاظ وحسن التنسيق . لكنهم لم يشيروا الى مبدأ الوحدة اشارة صريحة ولم يشرحوه كما شرحه ارسطو في اصول التراجيديا حيث جعله ركناً من اركان المأساة وحدده كما يلي : « ان ترتبط الاجزاء بصورة تجعل فقدان احدها مضعفـــاً مزعزعاً للمجموع او هادماً للقصة . بينما الاخلال بالوحدة يعني اضافة اشياء يستغنى عنها ولا يبالي القارىء بوجودها او غيابها » .

والذي تجب ملاحظته ان الشعر المسرحي ـ الدراما او التراجيديا ـ اشد تقيداً بالوحدة من الشعر الغنائي . لان المسرحية قصة متلاحمة الاجزاء محدودة الحجم «بحيث يمكن للذاكرة ان تعيها » كما قال ارسطو . ولهذا فالوحدة اصل هام من اصولها ، وكل جزء منها يجب ان يرتبط بالجزء الآخر ويعززه ويشرحه . لان هناك اجزاء محذوفة لا يمكن عرضها على المسرح في حين ان الاجزاء المعروضة هي ممـــا لا يستغنى عنه .

والشعر العربي غنائي كله او معظمه . وهو ايضا شعر ذاتي ، كلـه او معظمه ، تقل فيه الموضوعية التي تميز شعر القصص والملاحم . فهو اشبه بنفثات متقطعة خارجة

---

(١) في فصل ساعة اخرى مع ابيد ص ٣٠ـ٤٢ (مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر ١٩٣٧ م) .

من صدر الشاعر فتنعقد ابياتا تتماسك حينا وتتخاذل حينا آخر .

وفي الشعر الغنائي يقول احد النقاد الفرنسيين المعاصرين : « ان الشعر الغنائي لا يتقيد بمنطق لانه يطيع حركات القلب ونزوات الشعور والخيال . والتشويش فيه ظاهرة تتنافى مع ترتيب الشعر القصصي والشعر الدرامي »[1] .

هكذا نرى شعراء الرمز الحديثين قد اهملوا كل قديم واعرضوا عن الترتيب الخطابي والوضوح التقليدي الذي ميز شعر التراجيديا الكلاسيكية. لأن مظاهر اللاوعي عندهم « صور مبهمة متقطعة كغمغمة الوحي » . ومع هذا لا تستطيع الا ان تتبين الوحدة في شعر الرمزيين، فهي في نفوسهم وان فقدت في قانون ايمانهم .

٢ — مبدأ التقوية

وعدا مبدأ الوحدة عرف العرب مبدأ الابراز او التقوية Emphasis ومنه التكرير ، تكرير المعاني والالفاظ[2] . ومنه تعزيز المطلع والخاتمة او براعة الاستهلال وحسن الختام . يقول صاحب الوساطة : « والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور وتستميلهم الى الاصغاء، ولم تكن الاوايل تخصها بفضل مراعاة وقداحتذى البحتري على مثالهم الا في الاستهلال فانه عني به فاتفقت له فيه محاسن . فاما ابو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب »[3] .

وقال ابن الاثير : وحسن الابتداء ان يكون مطلع الكلام من الشعر او الرسائل دالاً على المعنى المقصود من ذلك الكلام ... فان كانت مديحاً صرفاً لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بين ان يفتتحها بغزل او لا » .

ومع ان نقاد العرب لم يذكروا مبدأ التقوية بصورة صريحة نجد الادب العربي من شعر ونثر يزخر بوجوه القوة والتوكيد . فالفاظ التوكيد وطرقه اكثر من

(١) ص ٨٦٦ من Des granges, Hist. de la littérature française

(٢) المثل السائر ص ٢٢٨

(٣) الوساطة ص ٤٥

(٤) المثل السائر ص ٢٥٩ — ٢٦٠

ان تدخل تحت حصر ومنها ادوات التوكيد كالنون وقد وإن وانما واللام والحروف الزائدة. وهناك ايضاً المفعول المطلق وانواع القصر ووجوه القسم والتعجب واستعمال الصور المحسوسة وانواع التشابيه والاستعارات والتضمينات التي تزيد المعنى قوة او وضوحاً .

٣ - مبدأ الغلو

لكنهم اشاروا بصورة صريحة الى مبدأ الغلو او الابتعاد عن الواقع . واشتهر عندهم القول : « اعذب الشعر اكذبه » ، وشاع قول البحتري : « في الشعر يُغني عن صدقه كذبه » . فحبذوا في الشعر الغلو اذا وافق مقتضى الحال واستشهدوا بكلام اليونان .

قال قدامة بن جعفر في نقد النثر : « وللشاعر ان يقتصد في الوصف او التشبيه او المدح او الذم ، وله ان يبالغ ، وله ان يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه . ولا يستحسن السرف والكذب والاحالة في شيء من فنون القول الا في الشعر . وقد ذكر ارسطاطاليس الشعر فوصفه بان الكذب فيه اكثر من الصدق ، وذكر ان ذلك جائز في الصناعة الشعرية » [١] .

وفي « نقد الشعر » (ص ٥ - ٦) ، « لأن الشاعر ليس يوصف بان يكون صادقاً ، بل انما يراد منه اذا اخذ في معنى من المعاني ، كائنا ما كان ، ان يجيده في وقته الحاضر ، لا ان ينسخ ما قاله في وقت آخر . »

وايضاً في ص ١٩ من « نقد الشعر » : « فلنرجع الى ما بدأنا بذكره من الغلو والاقتصاد على الحد الاوسط . فاقول ان الغلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً . وقد بلغني من بعضهم انه قال أحسن الشعر

---

(١) نقد النثر ص ٧٩ . قابل هذا بقول ارسطو في كتاب « الشعر » : « لقد علمنا هوميروس الكذب بصورة لائقة .. اذا اعترض احدهم قائلا ان وصف الشاعر لا يطابق الواقع فالجواب انه ليس ضرورياً ان يطابق الواقع بل ان يطابق خيال الشاعر او ما يجب ان يكون الموصوف » .

اكذبه . وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم . »

اما صاحب « العمدة » فيذكر المبالغة كامر مختلف عليه : « والناس مختلفون فيها ، منهم من يؤثرها ويقول بتفضيلها ويراها الغاية القصوى في الجودة ... ومنهم من يعيبها وينكرها ويراها عيباً وهجنة في الكلام » [1].

لكنه ينتهي الى نبذها : « والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر اذا اعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الاسماع بما هو محال ويهول مع ذلك على السامعين . وانما يقصدها من ليس بتمكن من محاسن الكلام » [2].

اما العسكري في « الصناعتين » فيتفق مع قدامة بن جعفر على اعتبار معاني الشعر غير معاني النثر فيجوز فيه ما لا يجوز في غيره : « لكن للشعر مواضع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها وان كان اكثره قد بني على الكذب .. لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو اقوى الشعر وافحله ، وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى ... وقيل لبعض الفلاسفة : فلان يكذب في شعره فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الانبياء [3] .

فمبدأ الغلو والكذب ومخالفة الواقع امر مسلم به عند اكثر النقّاد ، ومعمول به في الشعر العربي في جميع ادواره . لكن حسن استعماله يتوقف على ذوق الشاعر . فان كان غلوه مصطنعاً يقصد من ورائه الاستراحة وإشغال الاسماع حين يعجز عن ايراد المعنى الحسن ، كما قال ابن رشيق ، فهو حينذاك غلو مردود .

وقد فرّق النقّاد بين غلوّ حسن وغلو قبيح . فصاحب « الصناعتين » الذي يستحسن الغلو كمبدأ ، يستهجنه اذا جاء تافهاً متكلفاً . قال في تحديده : « الغلو تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه الى غاية لا يكاد يبلغها كقوله تعالى : « وبلغت القلوب الحناجر » « وان كان مكرهم لتزول منه الجبال » ومن عيوب هذا الباب ان يخرج فيه الشاعر الى المحال ويشوبه بسوء الاستعارة وقبيح العبارة كقول ابي نواس في الخمر :

---

(١) العمدة ج ٢ ص ٤٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٤ .

(١) الصناعتين (مطبعة محمد علي بالازهر ، مصر) ص ١٣١ .

توهمتها في كأسها فكأنما توهمت شيئاً ليس يدرَك بالعقل

وقول المتنبي من الغلو الغث :

فتىً الفُ جزء رأيه في زمانه اقلُّ جُزَيء بعضه الرأي أجمعُ »[1]

وعلى اساس اتخاذ الذوق حكماً ، انكر النقّاد التصنع والافراط والاستحالة والتناقض وذموا الغــلو المكروه الثقيل ، فاعلنوا ان الاسهاب في الشكر ثقيل والافراط في الاستعطاف ابرام[2] وشغفوا بالقدماء لانهم اطبع من المحدثين واقل غلواً ، وزعموا ان انصار البديــع نظير مُسلم وابي تمام وغيرهما قد افسدوا الشعر العربي[3] .

قال صاحب الوساطة : « وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء ، في الجودة والحسن ، بشرف المعنى وصحتــه وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فاصاب ، وشبه فقارب ، وبده فاغزر ، ولمن كثرت سوايرُ امثاله وشوارد ابياته. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقــة ولا تحفل بالابداع والاستعارة . وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد . فلما افضى الشعر الى المحدثين ورأوا مواقع تلك الابيات من الغرابة والحسن وتميزها عن اخواتها في الرشاقة واللطف تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع. فمن محسن ومسيء ومحمود ومذموم ومقتصد ومفرط »[4] .

ولم يتساهل النقاد في مخالفة الواقع لغير داع بياني او فني ، واستهجنوا فساد المعنى في قول احدهم :

شكوت الى الزمان نحول جسمي فارشدني الى عبد الحميــد

قال الناقد: « وانما يُرشد في نحول الجسم الى الاطباء ، فاما الرؤساء والممدوحون فانما يُلتمس عندهم صلاح الاحوال »[5].

---

(١) الصناعتين (طبعة الاستانة ١٣٢٠ هـ) ص ٢٨٠ ـ ٢٨٦ .

(٢) الصناعتين (مطبعة محمد علي بالازهر) ص ١٤٩ ـ ١٥٣ .

(٣) الموازنة للامدي ص ٨ .

(٤) الوساطة ص ٣٠

(٥) المصدر نفسه ص ٦٥ ـ ٦٨

غير ان هؤلاء النقاد لم يفصّلوا مبدأ الغلو ومخالفة الواقع كما فعل ارسطو او غيره من النقاد . ففي كتاب « الشعر » لأرسطو يرد ذكر الغلو والكذب ، والفن المثالي « ما يجب ان يكون الشيء الموصوف » ، والخيالي الغريب او الفائق الطبيعة الذي شرط المؤلف وجوده في التراجيديا ورأى فيه اصلاً هاماً من اصول الملحمة.

وليس للمثالي ولا للفائق الطبيعة اي ذكر في نقد العرب.

٤ – مبدأ الطرافة والابتكار

نرى نقاد العرب في بعض مباحثهم تقليديين يجعلون التقيد بالعرف والعادة اصلاً من اصول النظم والكتابة . فقدامة بن جعفر يعدد بين عيوب المعاني « مخالفة العرف والاتيان بما ليس في العادة كتشبيه الخال بالبرق وهو اسود [١] » . وفي « الموازنة » عابوا على ابي تمام استعارة الرقة للحلم في قوله : رقيق حواشي الحلم . قالوا وانما يُشبه الحلم بالجبال [٢] .

لكن الابحاث الضافية التي وضعوها في السرقات الشعرية تدل على تقديرهم لميزة الابتكار في الشاعر وتحبيذهم للمعنى الذي « لم يُسبق اليه » .

وفي مباحث السرقات الشعرية بالغوا في العنت والتمحيص وافرطوا في المحاسبة والتشديد حتى اذا وجدوا اقل صلة بين بيت شاعر وبيت آخر لسلفه اتهموا الاول بالسرقة وامعنوا في انتقاصه . فخبطوا في اقوالهم خبط عشواء وجنى عليهم شغفهم بالتجريح .

على أن منهم من ميزوا بين سرقة واخرى . قال ابن الاثير في من اخذ معنى قديماً وصاغه في قالب جديد افضل من سابقه : « وهذا هو المحمود الذي يخرج به حسنه من باب السرقة » [٣] . كذلك من اخذ معنى فحوّره او بدل فيه او عكسه او زاد عليه معنى آخر « فذلك حسن يكاد يخرجه عن حد السرقة . » [٤]

---

(١) نقد الشعر ص ٧٤ .

(٢) الموازنة ص ٥٨ .

(٣) المثل السائر ص ٤٨٢ .

(٤) المصدر نفسه ص ٤٧٨ .

لكن بحثهم في السرقات اقتصر على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد ، أجديد هذا المعنى ام قديم ، أمسروق ام مبتكر ؟ ولم يشيروا الى امكان التجديد في النوع ولا فطنوا لاهمية الابتكار في الاسلوب ، بل ظل الشعر العربي هو هو طوال العصور – في نوعه وفي اسلوبه وفي اكثر مواضيعه ، الا في وجوه قليلة لا يحسب لها حساب .

٥ – مبدأ الغموض

جاء في « المثل السائر » لابن الاثير كلام منسوب الى الصابىء في الفروق بين الشعر والنثر ، قال : « الترسل هو ما وضح معناه واعطاك سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه . وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه ... لان الشعر بني على حدود مقررة وفُصلت ابياته فكان كل بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج الى غيره ، الا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب. فلما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد باكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، احتيج الى ان يكون الفصل في المعنى ، فاعتمد ان يلطف ويدق . والترسل مبني على مخالفة هذه الطريق ، اذ كان كلاماً واحداً لا يتجزأ ولا يتفصل الا فصولاً طوالاً ... فجميع ما يُستحب في الاول يُستكره في الثاني [1] حتى ان التضمين عيب في الشعر وهو فضيلة في الترسل » [2] .

يرى الصابىء اذن ان الشعر بحكم اسلوبه يميل الى الايجاز والغموض لتقيده بالوزن والتجزؤ والتقطع الى ابيات لكل منها معنى قائم بنفسه .

ونحن لو قابلنا الشعر العربي بالشعر الافرنجي لوجدنا الثاني اقل تقيداً بالتجزئة والتقطيع لانه لا يعبأ « بالمعنى التام في كل بيت » فهو لهذا اقل حاجة الى الايجاز والغموض اذا كان التقطيع سببهما الرئيسي .

---

(١) ومثل هذا قول آلان وغيره من المحدثين « ان الشعر نقيض النثر » راجع فصل الشعر .

(٢) « المثل السائر » ص ٣٢٢ – ٣٢٤ ومعنى « التضمين » ، الذي يعد عيباً في الشعر ، هو اقتباس بيت او بعض بيت لشاعر آخر وادماجه في قصيدة جديدة .

اما الجرجاني فيرى في الغموض حسناً لذاته لانه « من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعه من النفس اجلّ والطف » [١] .

لكنه لا يستحسن التعمية او الافراط في التعقيد : « فان قلت ، فيجب على هذا ان يكون التعقيد والتعمية وتعمّد ما يُكسب المعنى غموضاً ، مشرّفاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا : ان خير الكلام ما كان معناه الى قلبك اسبق من لفظه الى سمعك ؟ ، فالجواب إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب ، انما اردت القدر الذي يُحتاج اليه في نحو قوله : فان المسك بعضُ دم الغزال » [٢] .

ومثل ذلك رأي العسكري في الصناعتين فهو يستحسن الغموض والصعوبة الا في حالة الافراط . « وما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيّناً فهو من جملة الرديء المردود » [٣] .

نستطيع القول ان الغموض بفروعه التي سنوردها كان معروفاً عند العرب وعند نقّادهم . فالمجاز عندهم اقوى من الحقيقة لانه اشدّ خفاء « ومن شأن الاستعارة انه كلما ازداد التشبيه فيهـا خفاء زادت الاستعارة حُسناً » [٤] وانواع الغموض عندهم : الاشارة والايماء والتعريض والتلميح ، والايجاز بنوعيه : حذف وقِصر ، والتورية والكناية والالغاز والرموز .

« والاشارة من غرائب الشعر ومُلَحِه وبلاغةٌ عجيبة تدل على بُعد المرمى وفرط المقدرة ، وليس يأتي بها الا الشاعر المبرز والحاذق الماهر ، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يُعرف مجملاً . ومعناه بعيد من ظاهر لفظه . ومنه :

جعلنا السيف بين الخدّ منه　　وبين سواد لِمّته عذارا

---

(١) اسرار البلاغة ص ١١٨ ـ ١١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١١٨ ـ ١١٩ .

(٣) الصناعتين ص ٤٧ من طبعة الاستانة .

(٤) الجرجاني ، دلائل الأعجاز ص ٣١٧

فاشار الى هيئة الضربة التي اصابه بها دون ذكرها[1] .» وقد استعملوا التعريض للتعظيم او للتخفيف او للاستحياء او البقيا او للانصاف او الاحتراس .

قال الشاعر محترساً :

أيا أثلات القاع من بطن توضحٍ   حنيني الى افيائكن طويلُ

وقد اراد « حنيني الى السكان »[2] .

ولقد طربوا في الشعر للوحي والرمز ورأوا فيه غاية اللطافة والحسن : قال ابن الاثير ينقد الابيات المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة   ومسح بالاطراف من هو ماسح الخ . .

« وفي قوله اخذنا باطراف الاحاديث بيننا، فان في ذلك وحياً خفياً ورمزاً حلواً الا ترى انه قد يريد باطرافها ما يتعاطاه المحبون ويتفاوضه ذوو الصبابة من التعريض والتلويح والايماء دون التصريح ، وذلك احلى واطيب واغزل وانسب من ان يكون كشفاً ومصارحة وجهراً . »[3]

وفي نقده هذا ما يشبه الاساليب العصرية .

*

على انه لا بد من التفريق بين التلويح والتعريض والايجاز وما اشبهها من وجوه الغموض عند نقاد العرب ، وهذا الغموض الذي يميل اليه اصحاب نظرية الشعر الصافي ونحوهم .

فالشعر عند هؤلاء همسات الوحي ووثبات الالهام[4] . والغموض فيه يجيء عفواً بحكم الميل والثقافة الفنية ، بينما الغموض الذي عنام نقاد العرب متعمد مقصود لغاية الاخفاء او الاحتراس او اثارة تفكير السامع او ادهاشه او اعجابه واطرابه او امتحان ذكائه بناء على اعتقادهم « ان اللبيب من الاشارة يفهم ».

---

(١) العمدة ج ١ ص ٢٠٦ .

(٢) نقد النثر لقدامة بن جعفر ص ٥٠ ــ ٥٢ .

(٣) المثل السائر ص ١٣٨ .

(٤) لعلنا نجد امثلة على هذا الغموض الملهم في بعض الادب الديني . مثلا في بعض السور المكية من القرآن .

والغموض عند نقاد العرب ايجاز وحذف وتلميح وكلام قليل في معنى كثير، وهو في الغالب يؤدي معنى محدوداً محصوراً يُستخرج بعد عناء لكنه قلما يفتح مجالا واسعاً للتأويل والخيال. بينما الغموض عند شعراء الرمز لا يسهل وضعه ضمن حدود ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر بل انه كلام مَرِن شديد الايحاء كالموسيقى يحتمل شتى التأويلات ويثير شتى الاحساسات وفقاً لمزاج سامعه ومتذوقه ومقدرته على الفهم والتخيل.

والغموض عند شعراء العرب يقع في بيت او بيتين او في بعض اجزاء القصيدة نظراً لتقطع ابياتها او ضعف التحامها. بينما الغموض عند شعراء الغموض يُلتزم في جميع الاجزاء. فلو قرأت الغامض من شعر بول فاليري او مالرمي لرأيت في القصيدة غموضاً متماسكاً او وحدة غامضة من اول القصيدة الى آخرها. وقد تقرأ في ادبهم قصيدة او قصة او مسرحية واضحة المعنى في الظاهر فتظن انك فهمتها. لكن وراء المعنى الذي فهمته معنى او معاني اعمق مما تظن وفكرة مسيطرة خفية لا تجدها الا بعد اجهاد الفكر، وقد لا تجدها ما لم يرشدك اليها من كان ارسخ منك قدماً في تذوق الفن. وما عليك الا ان تقرأ في ذلك بعض قصائد فاليري ومسرحيات جان جيرودو ومترلنك وسارتر. وغيرها من المؤلفات الموضوعة لاثارة اعماق الفكر.

ومع هذا، لا يسعنا الا القول ان نقاد العرب استحسنوا الغموض كمبدأ عام من مبادىء الجمال، وطربوا له بقطع النظر عن غايته، ورأوا الشعر أميل من النثر الى الغموض ولم يختلفوا عن نقدة الفرنج في المبدأ وإن خالفوهم في التفاصيل.

اما الشعر العربي نفسه، اذا اعوزه ايحاء الغموض على طريقة الرمزيين، فما اعوزه الايحاء من نواح اخرى: الموسيقى والتصوير وجو الالفاظ والاوزان.

٦ ـ الموسيقى اللفظية

ادرك نقاد العرب علاقة الشعر بالموسيقى من غير ان يشرحوا هذه العلاقة. وقديماً كان الشعر عند العرب انشاداً يقرنونه بالغناء وظلوا ينشدونه حتى في عصورهم

المتأخرة . وقد جعلوا للسلاسة والانسجام المحل الاول في كتب النقد فسموا ذلك « حلاوة النغمة »[1] وسموه فصاحة : فصاحة المفرد اي ان يكون اللفظ سمحاً سهل مخارج الحروف ، وفصاحة المركب اي انسجام الالفاظ مجتمعة وائتلافها وعدم تنافرها .

وقد شغف العرب بموسيقى اللفظ وازدانت بها لغتهم منذ نشأتها ، نظما ونثراً . وما التنوين والاعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية ، وما التسجيع والتوازن والازدواج ، وانواع البديع اللفظي ، وقوانين الاعلال والادغام ، وعدم جواز الابتداء بالساكن – ما هذه كلها سوى مظاهر اخرى لاهتمامهم المفرط بجمال الرنة وحسن الايقاع .

ونحن لو قابلنا الشعر العربي باسره من الجاهلي حتى الحديث – والنثر العربي ايضا – بغيرهما من شعر ونثر في لغات اخرى لم نجد ما يفوقها في الموسيقى وحلاوة الجرس . وليس كادباء العرب من ادركوا بالبديهة كيف تحصل الموسيقى اللفظية بتآلف الحروف وتنويع الاصوات والحركات والالفـــاظ والجمل بحيث تتناوب الحركات الطويلة والقصيرة ، وتزيد مواضع الفتح على مواضع الضم والكسر لما في الفتح من خفة ولين ، ولهذا كانت الاولى اكثر عدداً من الثانية في الصرف وفي النحو ، وتختم العبارة بلفظة جزلة طويلة المقاطع بدلاً من لفظة ضعيفة قصيرة المقاطع . مثلاً « انا لله وانا اليه راجعون » اكثر موسيقية من « إنا لله وانا راجعون اليه » . ومثلها : « فهو برد وسلام » افضل من « فهو سلام وبرد » .

وقد عرف نقاد العرب ما بين اللفظ والمعنى من صلات خفية وما يستطيعه النغم والصوت من دلالة على المعنى فشرطوا في الشعر ائتلاف اللفظ مع المعنى ، اي اللفظ الرقيق للمعنى الرقيق ، واللفظ الجزل للمعنى القوي الرصين . وكذلك ارادوا ائتلاف اللفظ مع الوزن والمعنى مع الوزن والقافية .[2]

واللغـــة العربية نفسها غنية بالالفاظ التي تنم فيها الاصوات عن المعاني كما في

---

(١) نقد النثر ص ٨٠

(٢) نقد الشعر ص ٧

الموسيقى. فحرف الحاء مثلا يقترن معناه - كما يقترن لفظه ودلالته الصوتية - بمعاني الراحة والكشف والانبساط. مثل راحة وباح وأباح وانداح وازاح ولاح وارتاح وبطاح وبطحـاء وفيحاء وانبطح وساح وفاح الخ. وحرف الميم الشفوي يقترن بمعاني الشم واللثم وما له علاقة بالفم والشفتين مثل لثم، بكم، لكم، هتم، همهم، تمتم، غمغم، كمّ، دمدم، شم، ضم، نهم، كتم، عجم، نمّ الخ. وحرف الشين يقترن بمعان صوتية تشبه الخشخشة او صوت الشين مثل رشّ، هشيم، حشيش، نفش، رفش، نبش، نكش، نشر، فرش، هش، كش، قش، كشكش.

لهذا رأينا الشعر العربي الحديث يلين بسهولة عجيبة للرمزية والانطباعية وكلتاهما تعتمد الايحاء الموسيقي التصويري. وليس منا من لا يشعر بهذا التطور السريع الذي تحدثه المذاهب الغربية في شعرنا العصري.

مع هـذا يقول الناقـد لويس هورتيك في كتابه «الفن والادب» ص ٢١ ان الايحاء المعنى بواسطة الصوت او الائتلاف بين صوت اللفظة ومعناهـا لا يُعدُّ من الادب الرفيع [١]. لانـه من نوع التقليد الصوتي عند الانسان الفطري الذي استخدم المشابهات الصوتية او الصورية قبل ان يخترع الالفاظ.

٧ - الشعر والاخلاق: نظرية الفن للفن

هناك ظاهرة يلاحظها كل من توفر على درس التاريخ، وهي ان الدين ومـا يشتق منه من قوانين اخلاقية يحاول بين الفينة والفينة ان يبسط نفوذه على مرافق الحياة والسيطرة على جميع اوضاعها. وهذه السيطرة تعود الى عهود كان فيها الكاهن او النبي او الحكيم هو الآمر الناهي في ادوار فطرة الشعب، يسن لهـم الشرائع ويكبح جماحهم بقوانين يدعوها سماوية او ملهمة، ويتناول فيها جميع نواحي حياتهم من سياسية واجتماعية وثقافية ودينية وغيرها.

في العهد الهليني - عهد اقتران الفلسفة اليونانية باديان الشرق وعلومه - اتحدت تعاليم المسيحية المثالية مع الفلسفة الافلاطونية المثالية لبسط نفوذهما على الفن وتقييده بخدمة

(١) Hourticq Louis, L'art et la littérature p. 21 (Flammarion)

الصلاح . وشاعت هذه النظرية ـ نظرية تقييد الفن بخدمة الدين والفضيلة ـ في القرون الوسطى التي سادت فيها الكنيسة المسيحية في اوروبا وساد معها الفن الديني . وفي عصر النهضة او الرنيسانس احتفظ الفن الديني بسيادته ، رغم محاولات موفقة قام بها الفنانون للتخلص من تأثير الدين. كذلك في العهد الكلاسيكي نرى الكتاب والشعراء يخضعون لتحرج الدين والفلسفة الاخلاقية. ولم يسلم ادباء الرومنطيقية من هذا السلطان القوي ، حتى كانت ثورة الفنانين الغربيين في القرن التاسع عشر واعلانهم نظرية « الفن للفن » .

ولم يكن شيء من هذا عند العرب في العصر الجاهلي . فالشعر عندهم ظل حراً طليقاً من قيود الدين والاخلاق . كان فناً للفن وادباً مكشوفاً صريحاً لم يتورع اصحابه عن وصف مباذلهم ومغامراتهم اللاهية او الماجنة ، كما فعل الشنفرى وامرؤ القيس وطرفة ، بصورة طبيعية صادقة تتسع احياناً للاخراج الفني واحياناً تضيق عنه . ثم جاء العصر الاسلامي ، وحاول الدين للمرة الاولى ان يبسط سلطانه على الشعر العربي . لكن نجاحه كان ضئيلاً اذ بقيت في العرب روح الجاهلية وظل الشعراء يتمتعون بحرية واسعة في القول ، سواء ذلك في صدر الاسلام ام في العصور العباسيـــة .

امعن الهجاؤون في العصر الاموي في الفحش والاقذاع حين سردوا مثالب خصومهم . واسترسل عمر بن ابي ربيعة في بسط مغامراته الغرامية ، وبالغ بشار وابو نواس في وصف التعهر والمجون، وكان شعرهم صادق التمثيل لبيئاتهم وشخصياتهم! ، ولا ينكر ان جميع هؤلاء الشعراء ـ او بعضهم على الاقل ـ وجـدوا من علماء الدين ومن الفقهاء والخلفاء من حاول تقييد ألسنتهم ، لكنها ظلت محاولات ضعيفة قليلة الاثر ، لان الادب العربي تمتع طيلة عصوره بمقدار وافر من التساهل وحرية الفكـر .

وهذا الامر عينه نراه في كتب النقد . فبينما نلمح هناك اثر احتجاج المتحرجين والعلماء على شعر ينافي الدين او الآداب العامة ، نرى النقاد يتفقون على فصل الشعر عن الدين والاخلاق ، والمناداة بحرية الشاعر ، وذلك قبـل ان نادى بها النقـاد

الاوروبيون بثمانية قرون .

قال قدامة بن جعفر في الصفحة الخامسة من نقد « من الشعر » :

« ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته لذاته . » وفي الصفحة الرابعة من الفصل الاول : « وعلى الشاعر اذا شرع في اي معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة ، ان يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة . »

وقال صاحب الوساطة : « والعجب ممن ينتقص ابا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة كقوله :

يترشفن من فمي رشفات   هنّ فيه احلى من التوحيد

فلو كانت الديانة عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتاخر الشاعر لوجب ان يمحى اسم ابي نواس من الدواوين ويحذف ذكره اذا عُدّت الطبقات ، ولكان اولاهم بذلك اهل الجاهلية ومن تشهد الامة عليهم بالكفر ... ولكن الامران متباينان والدين بمعزل عن الشعر . » [1]

ومثل ذلك قول العسكري في « الصناعتين » : « وان كان اكثره (اي الشعر) قد بُني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة من العادات والالفاظ الكاذبة من قذف المحصنات وشهادة الزور وقول البهتان ، لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو اقوى الشعر وافحله ، وليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى . وقيل لبعض الفلاسفة : فلان يكذب في شعره فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الانبياء . » [2]

٨ – الشعر والعلم

وكما فصل العرب الشعر عن الدين والاخلاق فصلوه ايضا عن العلم والحكمة

---

(١) « الوساطة » ص ٥٧ – ٥٨

(٢) « الصناعتين » ص ١٣١

والفلسفة وادركوا بالبديهة ان الفن لم يوجد للوعظ ولا للتعليم بصورة مباشرة، وانه عملُ الالهام بينما العلم والفلسفة عمل الروية وطول التدارس. قال ابن رشيق في العمدة: «والفلسفة وجرّ الاخبار باب آخر غير الشعر فان وقع فيه شيء منها فبقدر، ولا يجب ان يجعلا نصب العين فيكونا متكأ واستراحة، وانما الشعر ما أطرب النفوس وهز الاسماع وحرك الطباع!» [١].

هذا هو الشعر عندهم: ما هز النفوس وحركها واطربها، وقديماً قالوا إن من البيان لسحراً وقرنوا الشعر بالسحر والكهانة والجنون فدعوا النبي ساحراً وكاهنا ومجنونا لانه كان ينطق بما يشبه الشعر (سورة الطور ١٥و٢٩و٣٠) والفن عند السيكولوجيين الحديثين (فرويد، ريناخ) يمثل تطور السحر والرقية اللذين تميزت بهما عصور الفطرة، فكلا الفن والسحر قائم على الاعتقاد بقوة الفكر او قوة الكلام وكلاهما استعاضة عن الحقيقة بالخيال. فالساحر استعمل الرقية وغرائب الاقوال والصلوات للوصول الى رغباته اعتقاداً منه بان الكلام والاشارات تقوم مقام العمل. والفن هو صورة متطورة للسحر، وباب جديد لتنفيذ الرغبات بصورة رمزية واستعاضة عن الحقيقة بالكلام اي بالخيال [٢].

يقول صاحب ابي تمام في «الموازنة»: «فقد اقررتم لابي تمام بالعلم والشعر والرواية، ولا محالة ان العلم في شعره اظهر منه في شعر البحتري، والشاعر العالم افضل من الشاعر غير العالم. قال صاحب البحتري: فقد كان الخليل بن احمد عالما شاعراً وكان الاصمعي شاعراً عالماً، وكان الكسائي كذلك وكان خلف بن حيان الاحمر اشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء، فقد كان التجويد في الشعر ليس علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم. فقد سقط فضل ابي تمام من هذا الوجه على البحتري وصار (هذا) افضل واولى بالسبق اذ كان معلوما شائعا ان شعر العلماء

---

(١) العمدة ج ١، ص ٨٣

(٢) ٤٩ ـ ٥٠ من Baudouin, Psychanalyse de l'art

دون شعر الشعراء . » [1]

وفي ص ٧٢ : « فان شئت دعوناك حكيما او سميناك فيلسوفا ولكن لانسميك شاعراً [2] » وعلى هذا قالوا : « ابو تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري » لانهم انكروا في الاولين شغفهما بالحكم والمواعظ وافراط الصنعة وفضلوا اعتدال البحتري واعتماده السجية دون الفلسفة .

على ان العرب لم ينكروا الحكمة في الشعر « إن وقع منها فيه شيء بقدر » كما قال ابن رشيق . لكنهم انكروا قياس الشعر بما يتضمنه من حكمة او فلسفة كما فعل اصحاب ابي تمام ، ولاحظوا ان من غلبت عليهم الفلسفة والعلم والرواية كالخليل ابن احمد والاصمعي والكسائي قصروا في الشعر تقصيراً واضحا لان العلم قد يغذي الموهبة الشعرية لكنه لا يخلقها ولا يفرض ذاته عليها .

والخلاصة انهم ارادوا الشعر حراً طليقا من تعنت العلماء وتحرج الفقهاء . وشعروا بالفرق بين العلم والفن في المذهب والاسلوب . وكأن « آلان » نطق بلسانهم حين انكر الشعر التعليمي وعدّ المثل الشعري من فنون النثر [3] .

٩ - مواضيع الشعر والفاظه

وقد ميزوا بين الشعر والنثر - لا من ناحية التأثير والغاية فحسب - بل ايضاً من ناحيتي الموضوع والالفاظ . ففي كلام الصابىء : « إن الفرق بين المترسلين والشعراء أن الشعراء انما اغراضهم التي يرمون اليها وصف الديار والآثار والحنين الى الاهواء والاوطار والتشبيب بالنساء والطلب والاجتداء والمديح والهجاء . واما المترسلون فانما يترسلون في امر سداد ثغر واصلاح فساد او تحريض على جهاد او احتجاج على فئة او مجادلة اسئلة او دعاء الى ألفة او نهي عن فرقة او تهنئة بعطية او تعزية برزية او ما شاكل ذلك . » [4]

---

(١) الموازنة ص ١١

(٢) المصدر نفسه ص ٧٢

(٣) Alain, Système des Beaux Arts, ch. La Fable

(٤) المثل السائر ص ٣٢٢-٣٢٤

« ومن مواضيع الشعر ما تختص به وتقتصر عليه ولا تُستحسن في غيره كالفخر ومديح النفس والنسيب . »[1]

وهذا يشبه قول « آلان » : ان البطولة نغمة كل شعر . كانت الحرب اول مواضيعه ، ثم كان شعر الرثاء وشعر التأمل والحكمة. ومن مواضيعه الثابتة : العمر والهرم والتغير والفناء والكون والتذكر والخراب والموت وامثالها من المواضيع الجليلة . »[2]

وقد تفرعت مواضيع الشعر واتسعت على توالي العصور، لكن الانواع الثابتة التي يشير اليها « آلان » ظلت الاكثر شيوعاً وقد طرقها جميعها شعراء العرب . فعندهم الحماسة ووصف الحروب والرثاء والشكوى والتأمل وبكاء الشباب ورثاء الديار وذكر الأحبة ، فضلاً عن سائر مواضيع الشعر الغنائي الذي ذهبوا فيه كل مذهب .

وعرف العرب ايضاً ان الفاظ الشعر غير الفاظ النثر. فمن صفات الالفاظ الشعرية « ان لا تكون مبتذلة بين العامة ». ومن الالفاظ ما يُستحسن استعمالها في الشعر دون النثر. وفي هذا يقول ابن الاثير : « ان من الالفاظ ما يُعاب استعماله نثراً ولا يُعاب نظماً .. وقد ورد في شعر ابي الطيب :

ومهمهٍ جُبْتُـــه على قدمي ۝ تعجز عنه العرامسُ الذُلُلُ

فلفظتا المهمه والعرامس لا يُعاب استعمالها في الشعر، ولو استعملا في كتاب او خطبة كان استعمالها معيباً . »[3]

١٠ – المعنى والمبنى

لم يقصد العرب بالمعنى حكمة او عبرة او فكرة جديدة وانما قصدوا به كل ما تدل عليه الالفاظ مفردة او مجتمعة ، سواء اكان ذلك صورة ام فكرة ام عاطفة،

(١) الصناعتين ص ١٣٣

(٢) فصل الملاحم « Poésie Epique » و Alain, Système des Beaux Arts

(٣) المثل السائر ص ٢٢٣ – ٢٢٤ .

خيالا ام حقيقة ، تقليداً أم ابتكاراً .

وهم في بحثهم لموضوع « المعنى والمبنى » اقاموا حداً فاصلاً بين هذين الركنين ولم يجمعوا بينهما ولا اعتبروهما مندمجين غير منفصلين . وكما اختلف غيرهم من النقاد وترددوا في تفضيل احدهما على الآخر هكذا تضاربت آراء نقاد العرب في هذا الموضوع العويص . لكن اكثرهم فضل اللفظ على المعنى . وارادوا باللفظ حسن المفردات وايضاً حسن رصفها وتركيبها. قال العسكري في « الصناعتين » : «وليس الشأن في ايراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وانما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من اود النظم والتأليف . وليس يُطلب من المعنى الا ان يكون صواباً ولا يُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت . » [1]

ويعزز الكاتب قوله بالبرهان التالي : « ان الكلام اذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلا ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد وجرى مجرى الرائع النادر كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة الخ..

وليس تحت هذه الالفاظ كبير معنى وهي رائعة معجبة ... » لكن ابن الاثير يعارضه في الحكم على الابيات ويصيب في قوله انها تستمد اكثر حسنها من المعنى [2] اي من طرافة التعبير والتصوير وقوة الايحاء. ومثله الجرجاني في اسرار البلاغة . [3]

ويزيد صاحب « الصناعتين » : « التوكيد بكيفية نظم الكلام لا بكثرة اللفظ» [4] فهو يؤكد لنا انه يقصد القالب لا مجرد اللفظ .

ويشبه قول العسكري في الصناعتين قول ابن رشيق في العمدة : « للناس فيما

---

(١) الصناعتين ص ٥٥ ـ ٥٦ .
(٢) المثل السائر ص ١٣٨ .
(٣) اسرار البلاغة ص ١٦ ـ ١٧ .
(٤) الصناعتين ص ١٤٩ .

بعد آراء ومذاهب ، منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده ، وهم فرق : قوم يذهبون الى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع .. ومنهم من ذهب الى سهولة اللفظ فعُني بها واغتُفر له فيها الركاكة واللين المفرط . ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ... واكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعتُ بعض الحذّاق يقول : قال العلماء « اللفظ اغلى من المعنى ثمناً واعظم قيمة واعز مطلباً ، فان المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الالفاظ وحسن السبك وصحة التأليف » [1] .

اما ابن الاثير فيشارك زميله الجرجاني في تقديم المعنى على اللفظ : « إعلم ان العرب كما كانت تعتني بالالفاظ فتصلحها وتهذبها فان المعاني اقوى عندها واكرم عليها وأشرف قدراً في نفوسها ... فاذا رأيت العرب قد اصلحوا الفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا اطرافها فلا تظن ان العناية اذ ذاك انما هي بالفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم المعاني » [2] .

ونرى عبد القاهر الجرجاني في « دلائل الاعجاز » يعقد الفصول الطوال ليشرح لنا نظريته في الفصاحة والبلاغة ويكرر عرضها وشرحها بصورة تبعث الملل في نفس القارىء . ويجمل نظريته « ان البلاغة في معاني الكلم دون الفاظها وان نظمها هو توخي معاني النحو فيها » ويعني بالفصاحة والبلاغة اجادة القول وحسن البيان . اما ما يذهب اليه من الاسهاب والتطويل والتكرار والترجيع فذلك « احتجاجاً منه على بطلان مذهب اللفظ » وتفنيداً لاقوال خصومه في الموضوع ورداً على من قال بتقديم اللفظ على المعنى نظير العسكري وابن رشيق . وهنا بعض آرائه وبراهينه في الموضوع :

« وجملة الامر انه كما لا تكون الفضة او الذهب خاتماً او سواراً او غيرهما من اصناف الحلي بانفسها ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي اسماء وافعال وحروف كلاما وشعراً من غير ان يحدث فيها النظم

---

(١) العمدة ج ١ ص ٨٠ ــ ٨٢ .

(٢) المثل السائر ص ١٣٧

الذي حقيقته توخي معاني النحو واحكامه » [١] « وما رأينا عاقلا جعل القرآن فصيحاً او بليغا بان لا يكون في حروفه ما يثقل على اللسان . لانه لو كان يصح ذلك لكان يجب ان يكون السوقي الساقط من الكلام والسفساف الرديء من الشعر فصيحا اذا خفت حروفه » [٢] « ويكفي في الدلالة على سقوطه وقلة تميز القائل به (اي بمذهب القائلين ان الفصاحة هي خفة اللفظ وسهولته) انه يقتضي اسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل جملة واطراح جميعها رأساً مع انها الاقطاب التي تدور البلاغة عليها والاعضاد التي تستند الفصاحة اليها » [٣].

وايضا : « إنا لا نوجب الفصاحة للفظة ، مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقاً معناها بمعنى ما يليها . فاذا قلنا في لفظة « اشتعل » من قوله تعالى « واشتعل الراس شيباً » إنها في اعلى المرتبة من الفصاحة ، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالالف واللام ومقروناً اليها الشيب منكراً منصوبا . » [٤] .

ويضرب لنا مثلا آخر : « خذ الآية ، « يحسبون كل صيحة عليهم ، هم العدو فاحذرهم ! » لو انك علقت « على » بظاهر وادخلت على الجملة التي هي « هم العدو » حرف عطف واسقطت الالف واللام من العدد فقلت « يحسبون كل صيحة واقعة عليهم وهم عدو » لرأيت الفصاحة قد ذهبت عنها باسرها . » [٥].

« ومثل ذلك قول بشار : « كأن مثار النقع فوق رؤوسنا الخ » اذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسراً من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ويخرجها لك سواراً او خلخالاً . وان انت حاولت قطع بعض الفاظ البيت عن بعض، كنت

---

(١) دلائل الاعجاز ص ٢٤١ ــ ٢٤٢

(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٢

(٣) المصدر نفسه ص ٢٦٢ ــ ٢٦٣

(٤) المصدر نفسه ص ٢٨١

(٥) المصدر نفسه ص ٢٨٢

كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار »[١] .

ماذا نستنتج من اقوال عبد القاهر الجرجاني ؟ اتراه يجعل الاهمية للمعاني في فن البلاغة ؟ نعم ، حيث يقول انه : « لو كانت البلاغة في اللفظ لوجب اسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والايجاز جملةً من الكلام » (ص ٢٦٢ من دلائل الاعجاز) لكنه في بقية كلامه يبتعد عن هذا الرأي - رأي تقديم المعنى - ويجعل مدار الفصاحة والبلاغة على نظم الكلام وتركيبه وصبه في قالب خاص كما يصب الصائغ ذهباً او فضة بحيث « لو حاولت قطع بعض الفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار » (ص ٢٨٩ وقد ذُكر) . فليست الفصاحة والبلاغة عنده اذاً في المعنى ولا في اللفظ المفرد بل في هيئة تركيبه وحسن سبكه وارتباط اجزائه بقواعد الاعراب من تحريك وتنوين يعطيانه شكلاً خاصاً .

وهو اذاً لا يختلف في رأيه عن العسكري وابن رشيق حين قالا : ان الشأن في صحة السبك والتركيب والخلوّ من اود النظم والتأليف . لكنه لا يكتفي بذلك ولا يرى صحة التركيب وسلامته امراً كافياً بل هو يريد التركيب في شكل خاص يروق السامع ويثير استحسانه . وما هو هذا التركيب الخاص ؟ هو القالب التي يمتاز بالاخراج الفني ، بالفصاحة والبلاغة الملهمة التي لا تصدر عن سهولة اللفظ ولا عن صحة التركيب فقط ، بل عن سلامة الذوق في جمع الالفاظ . وما الامثلة التي يضربها سوى تعزيز الرأي التالي : ان للقالب الاهمية الكبرى مع ان ذلك لا ينفي اهمية المعاني ، لا سيما وجوه المجاز والتمثيل .

وقد لاحظ ابن الاثير ايضاً اهمية الوصف والتركيب . قال في المثل السائر ص ٧٥ : « انك ترى اللفظة تروقك في كلام ثم تراها في كلام آخر فتكرهها » . هذا مع اعتقاده بان الالفاظ مهما حسنت فهي خدم للمعاني .

نرى ان ثلاثة من النقاد المار ذكرهم يجعلون سر البلاغة في القالب او طريقة الوصف ، دون ان يغفلوا شأن المعاني . وغيرهم كابن الاثير يقدّمها على المبنى . لكن اتباع المذهب الاول لاحظوا ان المعاني شائعة في الناس « يعرفها العربي والعجمي

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٨٩

والقروي والبدوي » وانها قد تكون مقتبسة مسروقة يحتذيها الشاعر « على مثال تقدم ورسم فرط » ، وقلّ من يستطيع تمييز المسروق من المبتكر والجديد من القديم . لكن ابتكار الاديب وشخصيته الفذة يظهران حقاً بغير التباس في القالب الذي يصب فيه الفاظه وعباراته ، في الاسلوب الخاص الذي يبتدعه لنفسه وهو الذي يسميه الافرنج Style . وهم ذلك متفقون مع نقاد الغرب الذين يرون في القالب سر الفن ويجعلون قيمة الكاتب في اسلوبه [١] وطريقة عرضه للافكار . لكن نقاد العرب لم يميزوا بين التعبير العلمي والتعبير الفني ولم يتحفظوا بقولهم ان طريقة العرض ركن رئيسي في الشعر وفي الفن بينما المعاني تحتفظ بالمقام الاول والرئيسي في نثر العلم . هذا مع ان التفريق حدث بصورة تطبيقية . فالنثر الفني ساد خصوصاً في الترسل ، اما نثر التأليف فكان بسيطاً جافياً يميل احياناً الى الركاكة ، كما نراه في كتب النقد . غير اننا في عصر السجع نجد بعض كتب التاريخ والتراجم تكتب باسلوب انيق مسجع بادي الصنعة ، كـ « يتيمة الدهر » للثعالبي مثلاً .

كذلك لم يشر نقاد العرب الى مسألة اندماج المعنى مع المبنى بحيث يؤلفان وحدة لا انفصام بين اجزائها ، إلا ان بعضهم نوّه بارتباطها الوثيق . فقال ابن المدبر في « الرسالة العذراء » : وقد شبهوا المعنى الخفي بالروح الخفي ، واللفظ الظاهر بالجثمان الظاهر . « وقال ابن رشيق : « المعنى روح واللفظ جسم له . »

***

لقد عرف نقاد العرب ، كما رأينا ، كثيراً من المبادىء الاستاطيقية التي شاعت عند نقاد الغرب من قدماء ومحدثين . إلا ان هؤلاء امعنوا في بحثها وتفصيلها بصورة منظمة مسهبة لم يصل اليها نقاد العرب . فبينما نرى الناقد « لالو » مثلاً يضع كتاباً كاملاً في « الفن والاخلاق » [١] نرى نقاد العرب يشيرون الى هذا الموضوع في جملة او جملتين .

عرف النقاد هذه المبادىء واستنتجوها من شعر شعرائهم واوردوا عليها الامثلة

(١) راجع فصل « القالب في الفن »

(١) Lalo, Charles, L'art et la morale .

من الشعر والنثر الرفيع بينما عرفها الشعراء بصورة بديهية وعرفوا غيرها مما لم يفطن له النقاد . فالموسيقى اللفظية مثلاً لم ترد في ابحاث النقاد بصورة مباشرة ، اما الشعراء فجعلوها قوام شعرهم .

ويتضح لنا من مجمل نقدهم انهم شغفوا بجمال التعبير واناقته وسلاسته ، فكان معظم نقدهم محصوراً في هذه الناحية - اذا استثنينا النقد اللغوي - وساقهم هذا الشغف الى الافراط ، وشُغفوا بالشعر لانه تعبير جميل ، حتى اخذوا في القرن الرابع الهجري يطبقون احكام الشعر على النثر ، فانتحل الكتاب ألفاظ الشعر واناقة عبارته ورنّته الموسيقية (في السجع) ومواضيعه في الرسائل ، وشرطوا فيه ما شرطوا في الشعر من خيال وموسيقى وتصوير .

وكأنما اللغة العربية نفسها - هذه اللغة الفصحى التي انحصرت في الادباء والمتأدبين - ظلت طوال حياتها لغة الاناقة والترف ، قلما تلين لغير الشعر والتعبير الفني .

ولعلنا ورثنا عنهم هذا الميل الى اناقة التعبير او أثرت فينا مذاهبهم فاصبحنا عباد قوالب وعشاق كلام نؤثر جمال العبارة وموسيقاها ، حتى في نثر العلم والحياة اليومية .

ومما نلاحظ ايضا ان اولئك النقاد ، على مثال الاستاطيقيين المعاصرين ، حكموا الذوق في نقدهم ورأوا هناك مقاييس ذاتية بجانب المقاييس الموضوعية التي جهدوا في جمعها وشرحها . ورأوا ايضا ان الذوق او الحس الذاتي هو الحكم الاخير حين تفشل الاحكام والقوانين التقليدية . وعرفوا ان الشاعر يستغني بطبعه عن علم العروض واحكام النقاد فقال قدامة : « ومن لا يعلمه (اي علم العروض) ليس يعوّل في شعر اذا اراد قوله الا على ذوقه دون الرجوع اليه (اي علم العروض) ... فكان هذا العلم مما يقال فيه ان الجهل به غير ضائر . » [1]

وقال صاحب المثل السائر : « ان مدار علم البيان على مدار الذوق السليم الذي هو انفع من ذوق التعليم » [2] وقال في مكان آخر : « وهذا لا يحكم فيه غير الذوق

---

(١) نقد الشعر ص ٢ - ٣

(٢) المثل السائر ص ٣ و ص ١١١ - ١١٢

السليم ولا يقام عليه دليل . »

وعرفوا ان الذوق « احساس قليل في الناس » وان بدونه لا يدرك الجمال .

« ومن هذا الباب قول النابغة : نفس عصام سوّدت عصاما ... » قال الجرجاني : « لا يخفى على من له ذوق حسْن هذا الاظهار وان له موقعا في النفس وباعثا للاريحية لا يكون اذا قيل :

نفس عصام « سوّدته »[1] .

وقالوا في الحسّ الاستاطيقي : « ان من البيان لسحراً » وان من سمع ابياتا من الشعر الجيد احس لها في نفسه « دبيباً وقشعريرة ».

وقال ابن الاثير وقد طرب لابيات في الخمر : « وهذا معنى مبتدع اشهد انه يفعل بالعقول فعل الخمر سكراً ، ويرقّ كما رقت لطفا ، ويفوح كما فاحت نشرا »[2]

هكذا حكموا على الشعر بواسطة تأثيره في النفس. وقد فرقوا بين الفنان والناقد ورأوا ان النقد فن لذاته يختلف عن فني الشعر والنثر فقالوا : « وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه ، حتى انه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته . »[3]

اما النقد البيئي ونقد شخصية الاديب فقلما نجد لهما اثرا في كتب النقد العربي . الا انهم اشاروا الى الفرق الذي يحدثه اختلاف البيئة بين شعر البدو وشعر الحضر فقال الجرجاني في « الوساطة»: «ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك ولاجله قال النبي (ص) « من بدا جفا » . ولذلك تجد شعر عديّ وهو جاهلي اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان ، لملازمة عديّ الحاضرة وإيطانه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الاعراب ».[4]

(١) دلائل الاعجاز للجرجاني ص ٣٨٤ و ٣٩٠
(٢) المثل السائر ص ١٢٧ ـ ١٢٨
(٣) العمدة ج ١ ص ٧٥
(٤) الوساطة لابي حسن علي بن عبد العزيز الجرجاني ص ٢١

والجرجاني نفسه يلاحظ ايضاً ما لاختلاف الامزجة والطبائع – عدا اختلاف البيئة – من اثر في شعر الشعراء . قال في الوساطة :

«وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه احوالهم فيرق شعر احدهم ويصلب شعر الآخر ويسهل لفظ احدهم ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة .» [1]

(١) الوساطة ص ٢١ ايضاً .

عيوب النقد العربي

•

لا بدّ لكل دارس للنقد العربي من ان يلاحظ فيه خطةً يلتزمها النقاد وهي انهم يحصرون نقدهم في البيت الواحد والمعنى المفرد، لا يلتفتون الى القصيدة كمجموع ولا يلقون عليها نظرة بجملة موحدة. فنرى الآمدي حين يوازن بين البحتري وابي تمام يكاد يقتصر في الموازنة على المعنى المفرد ثم على الديباجة او مطلع القصيدة عند كليهما. وقد نرى ابن الاثير اقل تقيداً بهذه الخطة حين يوازن بين قصيدتي البحتري والمتنبي في وصف الاسد لكن جميع من سبقه من النقاد كعبد القاهر الجرجاني وصاحب الصناعتين وقدامة بن جعفر في كتابيه، وسائر من عاصرهم، قد اكتفوا بنقد البيت دون القصيدة. وسبب ذلك انهم ارادوا ان يكون لكل بيت معنى قائم بنفسه فلا يحتاج الى الثاني لاتمام معناه.

قال قدامة بن جعفر في «نقد النثر»: «واعلم ان الشاعر اذا اتى بالمعنى الذي يريد او المعنيين في بيت واحد كان في ذلك اشعر منه اذا اتى بذلك في بيتين»[1]. وهو الذي سرد فنون الشعر جميعها في احد فصوله ومثّل على كلٍ منها ببيت واحد وفي النادر ببيتين[2].

ولعلهم نظروا الى القصيدة كعقد من الجوهر وكل بيت فيها جوهرة مستقلة عن اختها وذات حسن خاص بها، ولذا سموا قول الشعر نظماً. وكان الشاعر عندهم شاعر بيت لا شاعر قصيدة وكثيراً ما فضلوا شاعراً لبيت قاله.

---

(١) نقد النثر ص ٧٩.

(٢) المصدر نفسه ص ٧٠ ـ ٨٢. يلاحظ ان قدامة بن جعفر لم يقتصر في كتابه: «نقد النثر» على نقد النثر.

لكن في نظرتهم هذه اضعافاً لوحدة القصيدة وتشجيعاً لتفككها وتباين اجزائها. فما اكثر ما تعثر في الشعر العربي على البيت الفريد بحسنه وما اقل ما تعثر على قصيدة حسنة بكاملها، خالية من الحشو، تستوي اجزاؤها في الحسن وينحصر موضوعها في فكرة واحدة موسعة. قال ابن الاثير: «ان الشاعر اذا اراد ان يشرح اموراً متعددة ذات معان مختلفة في شعره واحتاج الى الاطالة بان ينظم مئتي بيت او ثلاثمئة بيت او اكثر من ذلك، فانه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل ... وعلى هذا فاني رأيت العجم يفضلون العرب في هذه النكتة.» [1]

ومما يُعاب ايضاً على النقاد شغفهم بالتفصيل الدقيق واسراف الشرح في مواضيع محدودة، مثلا ابحاث السرقات الشعرية في كتاب «الوساطة» وغيره. وفي كتاب «اسرار البلاغة» للجرجاني ما يزيد على مئتي صفحة، او اكثر من نصف الكتاب في بحث التشبيه والتمثيل والاستعارة والفروق بينها وتفاصيل انواعها ودقائقها، هذا مع اغفالهم مواضيع اجل شأناً واكثر شمولاً كالتوسع في بسط اركان البلاغة وعناصر الشعر.

وقد حبذ النقاد ابتكار المعاني، كما اشرنا سابقاً، [2] وانكروا المسروق منها والمقتبس والمستلهم من غيره، وبالغوا في العنت والتمحيص من هذه الناحية. وانكروا تقييد الشعر بالاخلاق او بالدين، كما مر بنا، فحرروه من ناحية، لكنهم قيدوه من ناحية اخرى. قيدوه بالاسلوب والقالب ولم يحفلوا بضرورة تطوره من هذه الناحية. فظل الشعر العربي موحد القافية – الا فيما ندر – ذا اوزان تقليدية وابواب ومواضيع تقليدية. ولولا ثورة ابي نواس على الاسلوب وتجديد ابي العلاء في الموضوع لأمكننا القول ان تغير الشعر العربي في اسلوبه وموضوعه، منذ العصر الاموي حتى العصور الحديثة، كان معدوماً او غير جدير بالذكر.

بل ان بعض النقاد حاولوا ان يقيدوا على الشاعر معانيه وألفاظه حين امكنهم

---

(١) المثل السائر ص ٣٢٤

(٢) مبدأ الطرافة والابتكار عدد ٤ ص ١٢٧

ذلك . وُشغفوا بالقياس على القديم فقالوا في احد ابيات المتنبي : « تعرّض فيه لوجوه من الطعن منها قوله سُداس وقد زعموا انها غير مرويّة للعرب وانما رُوي أحاد وُثلاث ورباع وُعشار » [1] ونقول : ما ضرّ ان يقول « سُداس » قياساً على أحاد وثلاث ؟ وجاء في « الموازنة » : « وهذا الذي وصفه ابو تمام ضد ما نطقت به العرب » [2] وايضاً : « هذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يُعرف من معانيها . » [3]

وقد حاول قدامة بن جعفر في « نقد الشعر » تقييد الشاعر بمعانٍ محدودة وانفرد بين زملائه بهذه المحاولة غير الموفقة . قال انه « لما كانت فضائل الناس .... العقل والشجاعة والعدل والعفة ، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الاربع الخصال مصيباً والمادح بغيرها مخطئا ... وليس بين المرثية والمدحة فصل إلا ان يُذكر في اللفظ ما يدل على انه لهالك ، مثل كان وتولى وقضى نحبه وما اشبه ذلك . » [4]

ونحن اذا لمنا النقاد على جمودهم نضع التبعة الاولى على الشعراء لان النقد انما يستمد تطوره من تطور الفن وينسحب على اذياله . وقد بلغت محافظة الشعراء على سنن الاقدمين انهم تقيدوا بالقافية الموحّدة وعدوا تنويعها عجزاً .

مسألة التفريق بين الشعر والنثر

يلاحظ طه حسين في مقدمته لنقد النثر [5] ان العرب « لما لم يفهموا من ارسطو الا ما قاله عن العبارة فانهم لم يلحظوا اي فارق بين ما هو شعر وما هو خطابة، وكل ما يفرق عندهم بين الشعر والنثر انما هو الوزن والقافية» .فهم لم يفهموا كتاب«الشعر» لأرسطو الذي ترجمه متى بن يونس في القرن الرابع ولا اجادوا فهم كتاب الخطابة(Rhetorica)

(١) الوساطة ص ٨٤ .
(٢) الموازنة ص ٥٩ .
(٣) الموازنة ايضاً ص ٨٦ .
(٤) نقد النثر لقدامة بن جعفر ص ٢٠ ـ ٣٣ .
(٥) مقدمة « نقد النثر » ص ١٧

ولا تعدم كتب النقد العربي محاولات في التفريق بين الشعر والنثر . فالصابىء يرى ان الشعر اغمض من النثر واوجز ومواضيعه تختلف عن مواضيع النثر ، فهي في مجموعها وصف وغزل واستجداء بينما مواضيع الترسل خطابية وعظية اخوانية . ويرى ابن الاثير ان الفاظ الشعر غير الفاظ النثر . وللصابىء في الموضوع ملاحظة تشبه النقد الحديث الذي يجعل الشعر نقيض النثر . قال : فجميع ما يُستحب في الاول (اي الشعر) يُستكره في الثاني (اي النثر) [1]

لكننا لا نخطىء اذا قلنا ان النقاد في ابحاث البلاغة ووجوه البيان لم يفرقوا تفريقا واضحا بين الشعر والنثر . قال قدامة في « نقد النثر » : « وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسناً وبالجودة موصوفاً ، والمعاني التي يصير بها قبيحا مرذولا ، وقلنا ان الشعر كلام مؤلف فما حسن فيه فهو في الكلام (اي النثر) حسن ، وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح . فكل ما ذكرناه هناك من اوصاف حد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معايبه فتجنبْه ها هنا . » [2] وقال العسكري في « الصناعتين » : « الكلام يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه .... مع قلة ضراوته بل عدمها اصلاً حتى لا يكون لها في الالفاظ اثر فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه » . [3]

ويلاحظ طه احمد ابراهيم في كتاب « تاريخ النقد الادبي عند العرب » [4] » ان النقد الادبي عندهم ظهر في الشعر وظلت اكثر بحوثه في الشعر، وان علم البيان ظهر في النثر وظلت اكثر بحوثه في النثر « بل ان من البيانيين من يرى البلاغة والابداع في النثر وحده ، كصاحب « الطراز » [5] وتلك ملاحظة لها قيمتها لكنها لا تخرج عن كونها تعميما . فكتب البيان حافلة بنقد الشعر وبالشواهد الشعرية ، كما هي

(١) المثل السائر ص ٣٢٢ـ٣٢٤
(٢) نقد النثر ص ٨٣
(٣) الصناعتين (طبعة الاستانة ١٣٢٠ هـ) ص ٣٩ ـ ٤٠
(٤) ص ٦ـ٧ من « تاريخ النقد الادبي عند العرب »
(٥) من كتب البيان المتأخرة

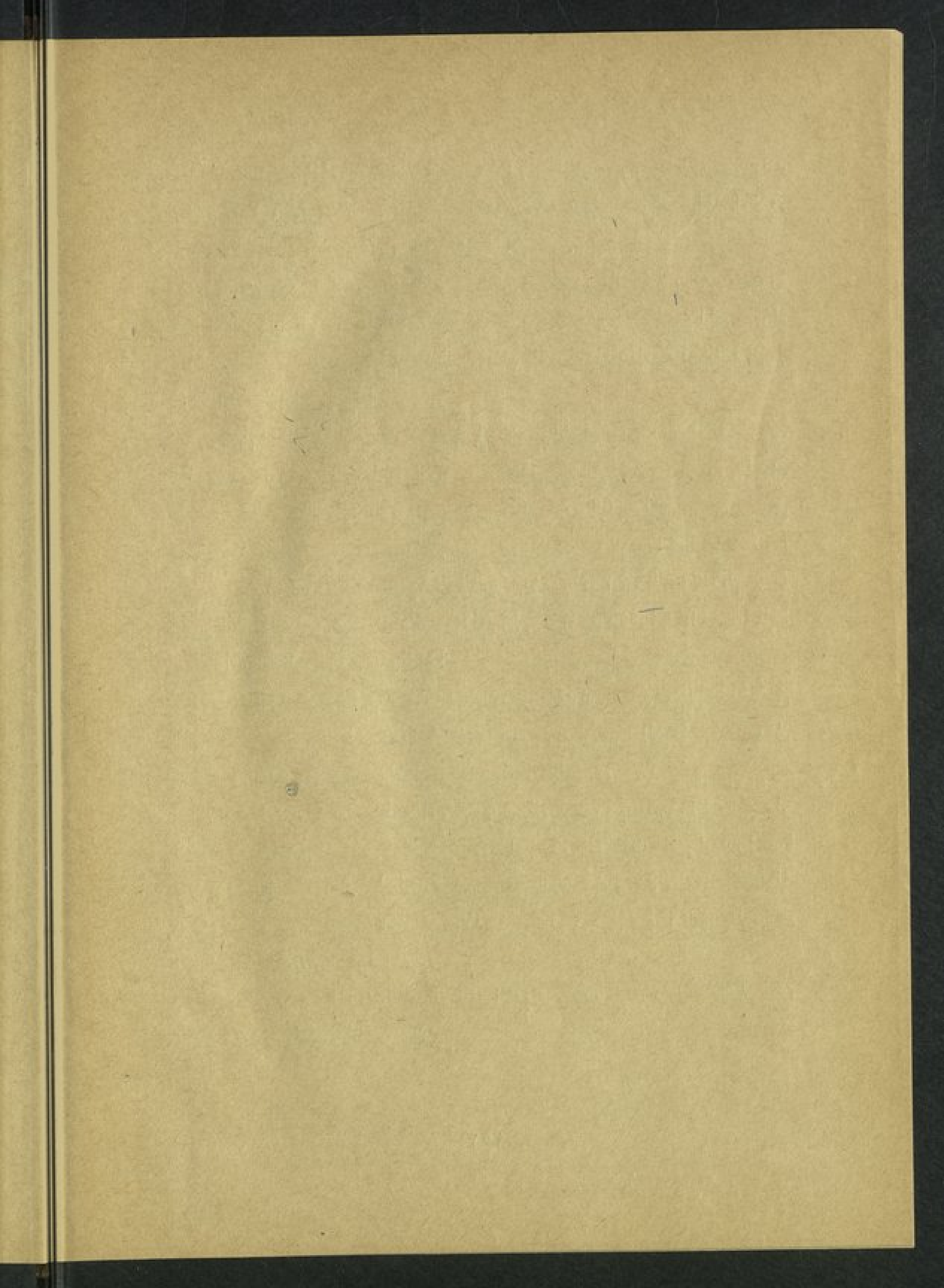
حافلة بنقد النثر وبالشواهد النثرية ، ومنها «اسرار البلاغة » و« نقد الشعر» و «نقد النثر»و «المثل السائر». الا ان هناك كتباً نقديةخاصة بالشعر كطبقات الشعراء لابن سلام و « الوساطة » للجرجاني و « الموازنة » للآمدي .

على ان ضعف التفريق بين الشعر والنثر في العصور الماضية لم يكن مقصورا على نقاد العرب. بل ان نقاد الافرنج ايضا جروا على هذه السنة فجعلوا اصول البيان واحدة للشعر والخطابة وغلبت على شعر شعرائهم المسحة الخطابية افرط تأثرهم بالبيان اللاتيني اليوناني.

جاء في كتاب « نزعات معاصرة في الادب الغربي » : « كان الانقلاب الرومنطيقي ثورة على طرق البيان الكلاسيكي التي سادت في اوروبا منذ القرن السادس عشر حتى الثامن عشر ، اذ كان الطلاب يمعنون في درس اللاتينية ولا يدرسون من الادب سوى الانشاء الخطابي والخطابة اللاتينية ، فتعودوا ان يكتبوا غير ما يفكرون وغير ما يشعرون وان ينظموا ما يفهمه الجميع اي باسلوب واضح لانه يخاطب الجماهير... ولكن ظلت الاساليب الخطابية قوية التأثير في الرومنطيقيين بدليل ان لامرتين وهوغو وموسيه جعلوا شعرهم واضحاً منتظماً يشبه الخطب التي وُضعت لتلقى . وقد ثار الرمزيون على هذا المنطق الكلاسيكي وحاولوا ان يستبدلوا بالمنطق العقلي منطقياً بديهياً إلهامياً لا يحتاج الى التسلسل والترتيب الذي يميز الانشاء العلمي او الخطابي . »

وليس غريباً ان يعتمد الشعراء والنقاد اصول البيان الخطابي في نظم الشعر او نقده ، لان كتاب ارسطو في الشعر يقتصر على اصول الشعر الدرامي او التراجيديا ولا يبحث في فلسفة الشعر المطلق ، على طريقة البرناسيين والرمزيين . كذلك لنجينوس الذي بحث سموّ العبارة وجلالها في كتابه المسمى « في الجليل » لم يفرّق بين العبارة النثرية والعبارة الشعرية .

كل ذلك يدعونا الى الاعتقاد بان النقد الحديث وحده قد اقام حداً فاصلاً بين الشعر والخطابة ، وبين الشعر والنثر .



مصادر البحث

١. مصادر اجنبية في علم الجمال

●

1. Alain : Système des beaux-arts.
   (Paris, 2ème éd. 1926).
2. Alain : Vingt leçons sur les beaux-arts.
   (Nrf — Paris 1931.)
3. Alain : Préliminaires à l'esthétique.
   (Nrf — Gallimard, Paris. 7ème éd.)
4. Baudouin, Charles : Psychanalyse de l'art.
   (Paris, Librairie Félix Alcan, 1929)
5. Brémond, Henri : La poésie pure.
   Avec un débat sur le poésie par Robert de Souza
   (Paris, Bernard Grasset, 1926)
6. Hourstìcq, Louis : L'art et la littérature.
   (Flammarion 1946).
7. Kant : Critique of Judgment.
   Trans. by J. H. Bernard.
   (Macmillan & Co., London 1914).
8. Lalo, Ch. : Introduction à l'esthétique.
   (Paris 1925).
9. Lalo, Ch. : L'art et la morale.
   (Paris 1922)
10. Lesparre, A. de Gramont : Essai sur le sentiment esthétique.
    (Paris, L. Felix Alcan).
11. Parker, de Witt : The Principles of Aesthetics.
    (Silver, Burdett & Co., 1920).
12. Puffer E. D. : The Psychology of Beauty.
    (Honghton Mifflin & Co., 1905).
13. Tolstoï, Leo : What is art ?
    Trans. from the Russian by Aylmen Maude.
    (N. Y. Thomas Crowell & Co. 1899).
14. Revue de métaphysique et de morale.
    (V. 43, 1936).

٢ . مصادر اجنبية في النقد

1. Aristotle
   De Poetica.
   Trans. by Ingram Bywater.
   (The Works of Aristotle translated into English
   Oxford 1924).
2. Brunetière, Fernand : Questions de Critique.
   (Paris, Calmann Lévy, éd. 1889).
3. France, Anatole : La vie littéraire.
   (Paris, Calmann Lévy, ed. 1898).
4. Longinus & English Criticism.
   by T. R. Heun, M. A.
   (Cambridge, 1934).

مصادر عربية قديمة

١ – قدامة بن جعفر (توفي ٣١٠ هـ)
« نقد الشعر »
(مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ١٣٠٢ هـ)

٢ – قدامة بن جعفر (٣١٠ هـ)
« نقد النثر »
تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي
(القاهرة – مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٣)

٣ – الآمدي ، ابو القاسم الحسن بن بشر (٣٧١ هـ)
« الموازنة بين ابي تمام والبحتري »
(مطبعة الجوائب بالاستانة ١٣٢٠ هـ).

٤ – القاضي الجرجاني ، ابو الحسن علي بن عبد العزيز (٣٩٢ هـ)
« الوساطة بين المتنبي وخصومه »
(طبع وشرح احمد عارف الزين صيدا ١٣٣١ هـ)

٥ – العسكري ، ابو هلال (٣٩٥ هـ)
« الصناعتين »
(شرح محمد امين الخانجي – مطبعة محمد علي بالازهر ، مصر)
(ونسخة اخرى ، طبعة الاستانة ١٣٢٠ هـ)

٦ – ابن رشيق القيرواني (٤٥٦ هـ)
« العمدة في صناعة الشعر ونقده »
(مطبعة امين هندية بمصر)

٧ – عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ)
« اسرار البلاغة »
(اصدرته دار المنار بمصر ١٩٣٩ م – ١٣٥٨ هـ)

٨ – عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ)

« دلائل الاعجاز » وبآخره رسالة في البلاغة
(طبع بمطبعة السعادة ، مصر)

٩ ــ ابن الأثير الجزري (٦٣٧ هـ)
« المثل السائر »
(المطبعة البهية بمصر ١٣١٢ هـ)

مصادر عربية حديثة

١ ــ طه احمد ابراهيم
« تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع هـ »
(القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧)

٢ ــ احمد الشايب
« اصول النقد الادبي »
(طبعة ثانية ــ مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٤٢)

فهرست

مقدمة	٣
تمهيد	٥
كيف ندرس الجمال	٧
هل للفنون الجميلة ميزات مشتركة	١١
الفن والطبيعة	١٣
علامات الجمال	٢٠
١ – الوحدة مع التنويع	٢٢
٢ – توافق الاجزاء	٢٣
٣ – التناسب	٢٤
٤ – التوازن	٢٥
٥ – التدرج والتطور	٢٧
٦ – التكرار	٢٨
تعريف الجمال عند الفلاسفة والسيكولوجيين	٣٤
جمال الطبيعة وجمال الفن	٣٩
اثر الجمال في النفس	٤٠
ما يؤثر في الاحكام الجمالية	٤٧
حوافز الفن	٥٠
الفن والذكاء	٥٩

وظائف الفن ٦١
شخصية الفنان ٧٤
عناصر الفن ٨٠
١ ــ المعنى في الفن ٨٠
٢ ــ القالب في الفن ٨٣
٣ ــ العاطفة في الفن ٨٦
٤ ــ الايحاء في الفن ٨٨
الشعر ٩٣
١ ــ الموسيقى ٩٤
٢ ــ التصوير ٩٥
٣ ــ قوة الايحاء ٩٧
٤ ــ الايجاز والصعوبة والغموض ٩٩
٥ ــ الالفاظ في الشعر ١٠٠
٦ ــ العاطفة في الشعر ١٠١
٧ ــ الفكرة ١٠٢
٨ ــ الموضوع ١٠٣
كلمة في الشعر الصافي ١٠٦
النثر ١١١
النقد الجمالي عند العرب ١١٥
١ ــ مبدأ الوحدة ١١٧
٢ ــ مبدأ التقوية ١٢٣
٣ ــ مبدأ الغلو ١٢٤
٤ ــ مبدأ الطرافة والابتكار ١٢٧
٥ ــ مبدأ الغموض ١٢٨
٦ ــ الموسيقى اللفظية ١٣٠

٧ – الشعر والأخلاق : نظرية الفن للفن ١٣٠
٨ – الشعر والعلم ١٣٠
٩ – مواضيع الشعر والفاظه ١٤٠
١٠– المعنى والمبنى ١٤٠
عيوب النقد العربي ١٤٧
مسألة التفريق بين الشعر والنثر ١٤٩
مصادر البحث ١٥٣
١ – مصادر اجنبية في علم الجمال ١٥٣
٢ – مصادر اجنبية في النقد ١٥٤
٣ – مصادر عربية قديمة ١٥٥
٤ – مصادر عربية حديثة ١٥٦

